

Ю. В. Манн

Тургенев и другие

Российский
государственный гуманитарный
университет



Ю.В. Манн

Тургенев и другие

Москва

2008

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
М23

Художник М.К. Гуров

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»*

© Манн Ю.В., 2008

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2008

ISBN 978-5-7281-1027-9

Содержание

От автора	9

I

Тургенев

«Истинно лишний человек» (Заметки о типологии характера)	13
Эпизод из истории вечных образов	28
Базаров и другие	46
Новые тенденции романной поэтики	83
Тургенев – критик и литературовед	105
Другой Тургенев	137
Гнилой либерализм или глубина прозрения?	146

II

От Грибоедова до Чехова

Грибоедов: комедия об уме	153
Необходимость Баратынского	171
Философские тенденции художественного образа у Пушкина (Введение в тему)	203
«Пиковая дама» А.С. Пушкина («Немецкий элемент» как фактор поэтики)	216
Пушкин – «певец гармонии»?	225
Несколько слов о пушкинском мифе (По поводу книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным»)	238
Об историко-литературной концепции Белинского	245

Гамлетовский вопрос как проблема русской философской эстетики	274
«Верность, мягкость и разнообразие тонов» (О Некрасове-критике)	283
А.В. Кольцов и философская мысль его времени	312
Семь знаковых слов (О «Белых ночах» Ф.М. Достоевского)	337
«Полнейший, обширнейший гений XIX века»: Вальтер Скотт в русском литературном сознании	354
От Пушкина до Чехова: эволюция повествовательных форм	366
Дополнение: Гончаров как повествователь	422
Овсяннико-Куликовский как литературовед	433

III

Из «Нового мира»

Художественная условность и время (К вопросу о современном стиле)	459
К спорам о художественном документе	492
Белинский в армейском ракурсе	512
Стиль – это время	521

IV

Приложение

В пятидесятые годы и позже. Очерки литературной (и не только литературной) жизни	533

In memoriam

Ефим Эткинд. Письма с комментариями	588
О Галине Андреевне Белой	599
Александр Чудаков: филолог милостию Божией	604
Борис Корман. Редкие встречи	606
Дмитрий Сергеевич Лихачев: «Надо спешить сказать...»	610

Список первых публикаций статей	616
Именной указатель	619

Светлой памяти моей жены Гали

От автора

В настоящую книгу входят избранные исследования, написанные на протяжении сорока с лишним лет и опубликованные в научной печати, отечественной и зарубежной, в научных сборниках или в качестве сопроводительных статей. Вместе эти работы не собирались и не издавались.

Большая часть текстов посвящена творчеству И.С. Тургенева. Они составляют *первый* раздел книги.

Во *втором* разделе – статьи, посвященные недостаточно изученным аспектам творчества многих других писателей: Баратынского, Пушкина, Кольцова, Достоевского, Гончарова и др., а также критиков и литературоведов, в частности Белинского, Некрасова и Овсяннико-Куликовского. Главная проблематика этих работ: во-первых, жанровое и стилистическое своеобразие, особенности повествования, художественная условность и т. д.; и во-вторых, развитие эстетических представлений и их преломление в художественном образе. Второй круг проблем связан преимущественно с моей монографией «Русская философская эстетика» (2-е изд. – 1998); первый круг – преимущественно с работами о поэтике, в частности с книгой «О гротеске в литературе» (1966), но особенно с монографией «Поэтика Гоголя» (4-е, значительно расширенное издание под названием «Творчество Гоголя: смысл и форма» вышло совсем недавно – в 2007). При этом исследования, посвященные Гоголю, не включены мною в настоящий сборник, поскольку они входили в другие издания (например, в упомянутую книгу «Творчество Гоголя: смысл и форма»).

Третий раздел включает ряд публикаций из «Нового мира». Они также посвящены различным аспектам поэтики (художественная условность, документальность и т. д.), но несут на себе неизбежно отпечаток тех лет (1960-е годы!), отражают

дух «Нового мира» эпохи Твардовского, который мне не хотелось бы стирать или приспособливать к нашим временам...

Наконец, в *Приложении* помещены очерки мемуарного характера; это рассказ о событиях, к которым мне довелось иметь некоторое отношение, или люди, с которыми мне посчастливилось встречаться. Среди первых – это сотрудничество в «Новом мире», постановка гоголевских спектаклей у Анатолия Эфроса и Юрия Любимова, а среди вторых – это Лев Разгон, Ефим Эткинд, Дмитрий Лихачев, Борис Корман, Иосиф Бродский, Галина Белая, Александр Чудаков...

В некоторые статьи настоящего сборника внесена незначительная (главным образом стилистическая) правка. Кроме того, в библиографии даются иногда ссылки на работы, вышедшие уже после публикации моих текстов.

I

Тургенев

«Истинно лишний человек» (Заметки о типологии характера)

1

Обычно Чулкатурин, главный персонаж тургеневской повести «Дневник лишнего человека» (1850), рассматривается в качестве «типичного представителя» «лишних людей», благо и формула эта восходит именно к нему («Лишний, лишний... Отличное это придумал я слово...»¹). Тотчас приходит на память Н. Добролюбов, в статье «Что такое обломовщина?» поставивший Чулкатурина в ряд таких персонажей, как Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, — традиция, которая дожила и до сегодняшнего дня².

Конечно, некоторое сходство Чулкатурина с названными и многими другими неназванными героями очевидно, но также очевидны и его особое положение, и, так сказать, особая структура характера, имевшие, как мы увидим, далеко идущие историко-литературные последствия. Как правило, ощущение себя в качестве лишнего сопряжено было с «чувством превосходства, быть может мнимого» (фраза из французского эпитафия к «Евгению Онегину»). У Чулкатурина такого чувства нет; напротив, его постоянно гложет мысль, что во всем и всегда он уступает другим; в более позднее время это получило название комплекса неполноценности. Чулкатурина отличает стремление не столько возвыситься над другими, сколько сравняться; не столько подавить или оттеснить кого-либо, сколько не быть подавленным и оттесненным. Его заветное желание — «быть как все» (V, 186), а это как раз и не удается. И окружающие обращаются с ним (так, по крайней мере, ему кажется) по-особенному — не как с талантливым, злым, глупым, т. е. имеющим какие-либо достоинства или недостатки, а именно как с *лишним*: поздоровавшись, «тотчас отходили в сторону и даже некоторое время оставались потом неподвижными, словно сиделись что-то припомнить» (V, 187).

Онегину или Печорину, Бельтову или – из тургеневских героев – Рудину судьба предлагала различные роли («места»), от которых они по разным обстоятельствам отказывались. С Чулкатуриным же постоянно происходит так, что роль, которой он домогается, или занята другим (роль возлюбленного, а затем великодушного друга-утешителя), или внутренне профанируется (мстителя за оскорбление во время дуэльного поединка или даже жертвы). Чулкатурин – не исторгнутый, не отверженный, не выпавший из человеческой общности, а как бы изначально в нее не допущенный. Его взгляд на других не сверху вниз (хотя свойственные ему наблюдательность и язвительность порою оставляют впечатление превосходства), а снизу вверх или, точнее, со стороны.

Из литературных ассоциаций, которыми окружен Чулкатурин, очень выразительна ассоциация с Поприциным. Тем самым не только оттенена ситуация «безнадежного соперничества робкого и «темного» героя с блестящим аристократом, побеждающим без усилий (такую роль играет у Гоголя камер-юнкер, жених Софи)»³, но и сближены оба персонажа по их отношению к человеческому обществу в целом: ведь сумасшедший есть заведомо «лишний», не участвующий в разделении труда, обязанностей и т. д.

Об особенном положении тургеневского героя можно судить по сопровождающему его образному ряду (сравнениям, метафорам) – на фоне соответствующих рядов, относящихся к другим «лишним людям». В «Евгении Онегине» это знаменитые строки (в речи повествователя, но в несомненном соотношении с заглавным персонажем) о тех, кто участвует в жизненном действе как в тягостном «обряде» и идет «за чинною толпою», «не разделяя с ней ни общих мнений, ни страстей» (гл. 8, строфа XI). Печорин же (в «Тамани») сравнивает себя с «камнем, брошенным в гладкий источник» и нарушившим обычное течение жизни, а в другом месте (в «Княжне Мери») с «матросом, рожденным и выросшим на палубе разбойничьего брига», томящимся и тоскующим на мирном берегу. Очевидна общая установка подобных сравнений (при всей нарочитой прозаичности строк из «Евгения Онегина») на возвышение главного персонажа. Последний не подходит под норму, не мирится с усредненностью, обычностью, обрядностью; переживаемое им состояние «лишнего» – признак превосходства или, во всяком случае, незаурядности.

Перейдем к образному ряду из тургеневской повести, который, как это совершенно очевидно, строится на полемическом отталкивании от романов Пушкина и Лермонтова. «Сверхштатный человек – вот и все. На мое появление природа, очевидно, не рассчитывала и вследствие этого обошлась со мной, как с неожиданным и незванным гостем». И тут же выражение одного карточного игрока: мол, «моя матушка мною обременилась» (V, 186). Далее: он, Чулкатурин, как «пятая, вовсе бесполезная лошадь, кое-как привязанная к передку», о которой ямщик говорит: «Приплелась! На кой черт?» В том же духе: «...то за глупое пятое колесо в телеге!» (V, 229). Намеченную тему продолжает и «птичья» символика: «я был... совершенно лишней птицей» (V, 185); «опустить свои ушибленные, и без того несильные, крылья» (V, 198); «свить себе хотя временное гнездо, знать отраду ежедневных отношений и привычек – этого счастья я, лишний, без семейных воспоминаний человек, до тех пор не испытывал» (V, 191–192). Последний пример особенно показателен: ведь Чулкатурин, собственно, страстно (и безуспешно) домогается тех самых «ежедневных отношений», которые служат обузой для Онегина.

И наконец, после трагикомичной дуэли, после позора и унижения еще одно сравнение, поражающее своей беспощадной откровенностью: «Я страдал, как собака, которой заднюю часть тела переехали колесом» (V, 219).

Вероятно, поэтому А. Дружинин, чувствуя особое положение Чулкатурина в галерее близких к нему персонажей, делал уточняющую оговорку: «Он *истинно* лишний человек»⁴.

Ближе всего Чулкатурин к персонажу из «Гамлета Щигровского уезда», являющемуся (как уже многократно отмечалось) его предшественником. Последний тоже мучается сознанием своей бесталанности, никчемности, считает, что в нем «решительно нет ничего оригинального», что и живет он «словно в подражание» другим (IV, 281). Но в «Дневнике...» это ощущение заострено, переведено на другой уровень: можно считать себя (или действительно являться) неоригинальным и не быть лишим – мало ли на свете вполне благополучных ординарных людей! Но ощущение, что ты за пределами человеческого круга, убивает в зародыше возможность спокойного, полноценного существования.

Бесконечные самотерзания – следствие особого строя этой личности. Как парадоксалист Достоевского из «Записок из подполья» (о точках соприкосновения между этой повестью и «Дневником...» мы еще будем говорить) рефлектирует по поводу свободы, воли, самостоятельного хотения и т. д., так и Чулкатурин неуклонно возвращается к одному – к своей природе как человека лишнего. Диапазон его размышлений на фоне рефлексий парадоксалиста сужен и, так сказать, монотонизирован, но общее у тех и других то, что они вращаются вокруг одной оси: *Я и окружающий мир, Я и другие.*

Чулкатурин называет себя человеком «с замочком внутри», т. е. постоянно принуждаемым к молчанию. Принуждает все то же опасение – не зависеть бы невзначай собственную оценку. Очень часто его речь сопровождается условной, сослагательной интонацией. Характерен пример: «Если б во мне хоть что-нибудь напоминало цветок и если б это сравнение не было так избито, я бы решился сказать, что... расцвел душою» (V, 192). Перед нами не только отталкивание от ходовых оборотов, от поэтизмов⁵, но одновременно и выражение сомнения, применимо ли это к данному случаю, достоин ли он, «лишний человек», обычных выражений, даже трюизмов, которые применяются к другим.

Еще один-два подобных примера. «Я, право, не шутя воображал, что оказываю, как выражаются хрестоматии, несказанный пример великодушия...» (V, 226); «Прощай, Лиза! Я написал эти два слова – и чуть-чуть не засмеялся. Это восклицание мне кажется книжным. Я как будто сочиняю чувствительную повесть» (V, 231). Ирония здесь скользкая: ближайшим образом – против книжности и штампов, но в конце концов – и против самого себя.

В статье «Гамлет и Дон-Кихот» Тургенев писал, что шекспировский персонаж «презирает самого себя – и в то же время, можно сказать, живет, питается этим презрением» (VIII, 176). Так и Чулкатурин «живет» и «питается» сознанием, что он лишний. Ему свойственно «глумление над самим собой», как выразился о российских Гамлетах современник Тургенева Я. Полонский в поэме «Свежее преданье».

В какой степени самооценка Чулкатурина справедлива? Например, с мнением «Гамлета Щигровского уезда» относитель-

но его собственной неоригинальности далеко не во всем можно согласиться: о кружковой студенческой жизни и ее влиянии он судит вполне самостоятельно и оригинально. Чулкатурин тоже не глуп и проницателен. Правда, аттестует он себя совсем не с этой стороны (самобытности и оригинальности), а с другой, где «проверить» его очень трудно. «Лишний» или «не лишний»? – это ведь область *отношений персонажа с окружающими*, но узнаем мы обо всем лишь со слов его одного, когда корректировка происходящих событий дело нелегкое. И тут вырисовывается значение таких факторов, как форма дневника и состояние персонажа к моменту его написания.

По мысли Тургенева, пристрастие к дневнику отличает людей, склонных к рефлексии (в статье «Гамлет и Дон-Кихот» замечено: «Гамлет, вероятно, вел дневник» – VIII, 188). Но дело в том, что «дневник» Чулкатурина – не совсем дневник: «Не смешно ли начинать свой дневник, может быть, за две недели до смерти?» (оказалось, дней за 10–11). Эффект, если можно так сказать, «лишности» распространяется и на этот его поступок. Дневник тоже оказывается как бы лишним, заявленный жанр «отменяется». Что могло произойти в этот краткий срок с умирающим человеком? В дневниковом, современном временном плане фиксируется лишь монотонное накопление признаков болезни и приближающегося конца, а все остальное место отдано прошлому. Собственно, перед нами воспоминание, уложенное в рамки дневниковых фрагментов. Но и воспоминания эти, следовательно, особенные – с точки зрения обостренно-болезненного сознания, переживающего последние дни и часы.

А. Дружинин сожалел, что писатель представил своего героя больным и умирающим: «Вследствие этой прихоти, имеющей в себе нечто рутинное, сочувствие ценителя, отвращаясь от страданий Чулкатурина как человека лишнего, тянется к тому же герою, как к бедному и одинокому пациенту, осужденному на скорую кончину. Для того чтобы наблюдать за тонкими сторонами души человеческой, надо видеть ее в нормальном положении, – не в период безнадежности или неисцелимого отчаяния»⁶. Критик хотел бы отделить ситуацию лишнего человека от фактора болезни и близящейся смерти, тогда как повесть с помощью этого фактора усиливает и саму ситуацию.

Наконец, важно и полное устранение любого стороннего комментатора, будь то автор-повествователь или другие персонажи. Онегин, Печорин, Бельтов, последующие тургеневские

лишние люди, Рудин или Лаврецкий, не могли обойтись без сторонней точки зрения на себя, корректирующей или даже высмеивающей протагониста, но в то же время удостоверяющей в нем ту печать незаурядности, которая мотивирует (по крайней мере отчасти) все происходящее.

Но вот случай как будто бы близкий к «Дневнику лишнего человека»: в «Гамлете Щигровского уезда» ночной рассказ героя, в сущности, является исповедью-воспоминанием, перемежаемым очень скупыми, главным образом побудительными, репликами повествователя. И все же присутствие последнего меняет все дело. Отсюда видна фикция обширной экспозиции (почти треть всего объема), протекающей совершенно без всякого участия главного персонажа. Ведь впечатления повествователя от длинной вереницы гостей, их мелкого тщеславия, натужного остроумия, пошлости придает единственной оценочной его реплике по поводу нового знакомого («...мне предстояло еще в течение того же самого дня познакомиться с одним *замечательным* человеком») особый вес. Иными словами, самооценка героя как человека неоригинального существенно релятивируется. Но таких художественных средств, которые бы релятивировали самооценку Чулкатурина как человека лишнего, в повести нет.

В «Дневнике...» сведена почти на нет и роль «издателя», сообщающего в заключение лишь о факте смерти Чулкатурина и о приписке, сделанной на рукописи неким Пётром Зудотъшиным (в двух случаях – буква ять). Этому последнему и принадлежит единственное слово о герое. К значению этого «слова» мы еще вернемся.

3

Обычно заключительная стадия нашего знакомства с лишним человеком (разумеется, очень часто не только с ним, но нас интересует именно такой тип персонажа) выполняет роль некой компенсации в его пользу. Мол, не все так, как казалось; персонаж вовсе не то, что он о себе думал или думали другие, а заодно мог думать и читатель. Часто такая переоценка (частичная или полная) стимулируется смертью героя.

Сообщив о смерти Печорина и о принятом решении предать гласности часть его записок, «публикатор» высказывает на-

дежду, что знавшие покойного «найдут оправдание поступкам, в которых до сей поры обвиняли человека»...

Последняя встреча с Онегиным происходит «в минуту злую для него»; будущее его неизвестно, ничего не предвещается и не предопределяется. Но в самой резкости обрыва повествования есть своеобразная красота и грация, бросающая отблеск и на судьбу персонажа («Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна...» и т. д.).

В «Рудине» все течение эпилога неуклонно подводит к просветляющему и разрежающему действию, своего рода катарсису: это реплика Рудина – «Смерть, брат, должна примирить наконец...»; бурная реакция Лежнева – «Рудин!.. Зачем ты мне это говоришь?»; наконец, гибель Рудина на парижских баррикадах.

Вообще, значение тургеневских эпилогов – важная проблема, поставленная, в частности, в специальном исследовании. «...Внутренняя функция тургеневского эпилога всегда одна и та же: подвести под сомнение то, что в основном произведении оказалось несомненным, релятивизировать те основные истины, за которыми в произведении стоял сам автор...»⁷ Однако этот вывод можно дифференцировать. В «Рудине», например, действительно релятивизирован сопровождающий главного героя постоянный мотив: мол, его назначение – только слова... А тут «дело», да еще какое! Но поступок, хотя и героический, но бесполезный, как бы отчаянный. Тем самым не только не ослабляется, но напротив, подтверждается другой мотив: «А кончу я скверно». И при этом чувство, оставляемое эпилогом, – грусть о нецененном, о допущенной несправедливости или неоправданной категоричности оценки и о том, что ввиду смерти героя ничего уже нельзя изменить или поправить.

После всего сказанного легко увидеть своеобразие финала «Дневника...». С одной стороны, он апеллирует к примирительной и разряжающей реакции: «Я умираю... Живите, живые!» (V, 232). «...Наконец, в последней записи его дневника светлое, возвышенное чувство, обращенное к природе и к людям, окончательно торжествует над его скептицизмом, иронией и рефлексией»⁸. Это верно только в пределах образа, но не является эмоциональным итогом всей повести, ее настроением. Да и для полного примирения Чулкатурина не хватает малости: «Если б какой-нибудь милый, грустный, дружеский голос пропел надо мною прощальную песнь...» (V, 231). Ответом на это пожелание и явилась безграмотная приписка Пётра Зудогѣшина, что он

«Содержаніе Оной (рукописи. – Ю. М.) Нъ Одобрилъ» (V, 232). Эффект приписки усилен тем, что она сделана лицом сторонним, как бы от имени читателей и притом в пределах текста произведения. Л. Шестов сравнивал юмористическую приписку к дневнику Чулкатурина с водевилем, который должен следовать «за каждой трагедией»⁹. Это верно, но при необходимом уточнении: «водевиль» аккомпанирует «трагедии», контрастирует с ней и т. д., но не вмешивается в ее содержание. Юмористическая же приписка отвечает на «дневник», претендует по отношению к нему на место высшей инстанции, выносит ему приговор.

Поэтому реакция подлинного читателя вынуждена прокладывать себе дорогу вопреки не только событийному ряду, но и оценке читателя фиктивного. В чем же эта реакция? Отнюдь не в примирении – А. Григорьев говорил, что повесть окончена «до цинизма горьким надругательством над личностью», оттененным нарочитым самоустранением «издателя» («белкинский тон издателя»)¹⁰.

Еще одна не оцененная по достоинству деталь. Считается, что выбор Чулкатуриным заключительной цитаты из Пушкина стимулирован лишь примирительным настроением персонажа («И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть»); однако имеет определенную функцию и окончание четверостишия («И *равнодушная* природа / Красою вечною сиять!»). Дело в том, что в повести во всех вариациях разыграна тема: герой и природа. Одна из первых записей: «О природа! Природа! Я так тебя люблю, а из твоих недр вышел неспособным даже к жизни» (V, 181). Затем уже известные нам строки о том, что природа обошлась с ним как с «незванным гостем» и т. д. Словом, в отношениях с природой Чулкатурин выступает как отвергнутый любовник; в этой сфере словно продублированы перипетии его романа с Лизой.

И логический вывод: «Уничтожаясь, я перестаю быть лишним» (V, 231). Как будто в пределах земного бытия поправить ему ничего нельзя; вопрос так и стоит: быть или не быть? Если он есть, он лишний; если хочет перестать быть лишним, должен перейти в небытие, раствориться в природе, перестать существовать. Обычно небытие сопряжено с отсутствием роли (любой), здесь же оно превращается в позитивный фактор. Небытие, хотя и способом от обратного, выполняет самое сокровенное желание персонажа – *не быть лишним*¹¹.

Тот же А. Григорьев, говоря, что повесть описывает «полное самоуничтожение перед вечностью громадного внешнего мира», со свойственной ему эстетической чуткостью замечал: «Момент взят явным образом пантеистический, но пантеистическое здесь болезненно...»¹²

Наконец, несколько слов о комической окраске персонажа. Хотя Чулкатурин принадлежит к рефлектирующему типу, комизм отделяет его от Гамлета – в тургеневском его понимании («над Гамлетом никто и не думает смеяться» – VIII, 177) – и приближает к смешанным донкихотски-гамлетовским героям, таким как Нежданов в «Нови», о чем мы еще будем говорить.

Один из уровней комического в повести, можно сказать, обычный: комическое как выражение противоречивости или нелепости тех или иных поступков и явлений. Ну, например, сцена на балу: «Я отошел к окну, *скрестил руки* и начал ждать...» (V, 212). Эта многоговорящая поза Наполеона, весьма часто фигурировавшая в русской литературе того времени, появляется затем снова: «...я, помнится, *скрестив руки*, бросился на диван и усталил глаза в пол...» (V, 221). В позе Наполеона лежа на диване! (перед этим актуализирована ассоциация с Поприщиным: «Я, как Поприщин, большею частью лежал на постели»).

Но это не все: в соответствии с главной установкой повести комизм в ней не ограничивается отдельными жизненными отправлениями и обращен к экзистенциальным основам бытия, какими являются рождение и смерть; и выступает и то и другое, т. е. рождение и смерть, в одном свете – как лишние. О горькой остроте по поводу рождения Чулкатурина уже говорилось («Моя матушка мною обремизилась»). То же самое – смерть: совпадение смерти Чулкатурина с 1 апреля. Чулкатурин сознает неловкость такого совпадения: «Завтра первое апреля. Неужели я умру завтра? Это было бы как-то даже неприлично. А впрочем, оно ко мне идет...» (V, 231). «Неприлично» – потому что это день дураков, розыгрыша, притворства, обмана, так сказать, ненастоящности. Но «оно ко мне идет» – потому что человек, не имеющий места в природе и обществе, как бы лишается законного права и на саму смерть, которая же, однако, вполне реальна (это единственный факт из биографии персонажа, подтверждаемый в приписке «издателя»)¹³.

Как бы ни относиться к идее М. Бахтина о полифонизме Достоевского (одни считают ее правильной, другие неверной, третьи, в том числе автор этих строк, верной в определенных границах¹⁴), но вполне сохраняет свое значение другой вывод ученого — о том, что писатель перенес акцент на самосознание и самооценку персонажа. «Уже в первый, "гоголевский период" своего творчества Достоевский изображает не "бедного чиновника", но самосознание бедного чиновника¹⁵». Можно сказать, что в творчестве раннего Тургенева — в «Гамлете Щигровского уезда» и в «Дневнике лишнего человека» — возникали аналогичные явления (до некоторой степени, конечно, о чем ниже). Неслучайно по выходе «Записок из подполья» (1864) критика провела линию именно к этим двум тургеневским произведениям.

«Отчуждение от жизни, разрыв с действительностью... эта язва, очевидно, существует в русском обществе, — писал Н. Страхов. — Тургенев дал нам несколько образцов людей, страдающих этой язвой; таковы его "Лишний человек" и "Гамлет Щигровского уезда"... Г-н Ф. Достоевский, в параллель тургеневскому Гамлету, написал с большою яркостью своего "подпольного героя", человека, живущего совершенно внутреннею жизнью, никогда не имевшего живых отношений к действительности, а между тем сильно развитого умственно и обладающего большим самолюбием...»¹⁶

Интересно, что в обоих тургеневских произведениях повторяется ситуация персонажа перед зеркалом, которую Бахтин считал показательной для перемены угла зрения: «...Даже самую наружность "бедного чиновника", которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале»¹⁷. Кстати, у «Гамлета Щигровского уезда» стороннее описание внешности тоже отсутствует, а у Чулкатурина отсутствует заведомо — ввиду личной формы подачи материала. И в обоих случаях обращение к зеркалу есть попытка узнать, каким тебя видят другие, попытка, которая ни к чему утешительному не привела («Гамлет» показал самому себе язык, а Чулкатурин без всякого удовольствия отметил «мягковатые и неопределенные очертания» своего носа).

Созерцание себя в зеркале есть повод для рефлексии, для самотерзания, для подтверждения своего невыгодного о себе мнения.

Парадоксалист Достоевский «даже в самом чувстве собственного унижения посягнул отыскать наслаждение»¹⁸. Это созвучно Чулкатурину: «Я... узнал, сколько удовольствия может человек почерпнуть из созерцания своего собственного несчастья» (V, 219). Все его «созерцания» вращаются преимущественно вокруг проблемы «лишности», и тут видно, насколько диапазон рефлексии Чулкатурина уже, чем у героя Достоевского.

Как прекрасно показал Бахтин, парадоксалист забегает вперед любому относящемуся к нему приговору и определению, в том числе и такому, что он, мол, злой человек, — и старается все это опровергнуть. «Я не только злым, но даже ничем не сумел сделаться...» (100). А Чулкатурин? Своего самоопределения как человека лишнего он придерживается неукоснительно. Спросим себя: если бы кто-нибудь сторонний назвал его именно так, стал бы Чулкатурин возражать, спорить и т. д.? Едва ли (собственно, косвенно так и происходит). Скорее, нашел бы в этом новое подтверждение своего вывода и новый повод для переживаний. Отсюда видно, что рефлексия тургеневского персонажа заключена в определенное русло, ограничена берегами и не носит того бесконечно прогрессирующего, стремительно-импульсивного характера, что у героя Достоевского.

Еще один момент ограничения. Человек из подполья, по его утверждению, и против «стены» пойдет, и с законами природы не смирится, в то время как Чулкатурин хотел бы найти свое место именно в рамках этих законов — да не удастся. Перифразой законов природы, жесткой необходимости и детерминированности служит, помимо «стены», еще формула «дважды два четыре»: «дважды два четыре — все-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре — ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре — превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещьца» (119). Чулкатурин, в отличие от парадоксалиста, не «против» формулы «дважды два четыре», но против того, что ему при таком расчете не находится места.

Интересно, что и Тургенев пользовался в качестве аргумента подобной формулой. Белинский сообщал В. Боткину в марте-апреле 1843 г.: «T[y]r[g]e[n]e в поразил меня нечаянно, сказавши к слову, что Гегель где-то выразился, что дельный человек тот, кто коли видит, что $2 \times 2 = 4$, так и ставит 4, а пустой (прекрасная душа) тот, кто хоть и видит, что $2 \times 2 = 4$, а все норовит, как (бы)

поставить 5 или 10. До сих пор вся жизнь моя протекла в том, что я видел и понимал, что $2 \times 2 = 4$, а ставил 5. Теперь уж не могу быть так глупо малодушным, но от этого мне не легче...»¹⁹ Этот пассаж вводит в круг интересующей нас проблематики еще одно, может быть, неожиданное имя – Белинского²⁰.

Речь не о том, что последний служил прототипом тургеневского героя, хотя некоторые ассоциации, возможно, работали в сознании писателя: чахотка, ранняя смерть Белинского и особенно обделенность его женским вниманием и любовью. «Я имею причину предполагать, – писал Тургенев, – что Белинский, с своим горячим и впечатлительным сердцем, с своей привязчивостью и страстностью... не был никогда любимым женщиной» (XIV, 55–56). Тут-то и вмешивалась формула «дважды два четыре», которую не признает прекраснородушие. У Тургенева, опять-таки применительно к Белинскому, это выражено так: «Кому не вынулся хороший номер – щеголяй с пустым, да и не скажывай никому» (XIV, 56). Это совсем в духе «Дневника лишнего человека».

Как и Белинский, Чулкатурин горько корит себя за прекраснородушие, за иллюзии; он хотел бы найти свое место в согласии с формулой «дважды два четыре», т. е. в согласии с неким природным законопорядком, и то, что это не удастся, наполняет его душу горьким отчаянием. С Белинским, конечно, нет полной аналогии: его общественное значение и место, по Тургеневу, велики и неоспоримы (Белинский – «центральная фигура»), но в интимной сфере его жизни сказывается все та же природная (роковая?) предопределенность. Это говорит о том, что комплекс лишнего человека – и в значении, сообщенном ему Тургеневым, – мог иметь и внелитературные коннотации и применения.

В историко-литературной перспективе роль «Дневника...», по крайней мере в двух аспектах, должна быть оценена выше, чем это принято. Один аспект – собственно тургеневский. Известно, какое важное место в творчестве писателя заняли «таинственные повести» с их ощущением иррациональной подосновы бытия, разлада между разумом и красотой, между красотой и добром и – соответственно – с их обращением к фантастическим формам письма²¹. То, что это ощущение подспудно всегда жило в Тургеневе, очевидно; но как оно проявлялось на ранних стадиях его творчества, когда он имел репутацию «беспримесного» реалиста, – все это еще предстоит выяснить. «Дневник...» выражает это ощущение по-своему – спецификой разра-

ботки ситуации лишнего человека, заостренной разновидностью этого типа («истинно лишний человек») и вытекающими отсюда психологическими комплексами. Отсюда – второй аспект в значении этой повести, применительно уже к последующему литературному развитию.

В какой-то мере «Дневник лишнего человека» выступает в созвучии с «Записками из подполья», при всем превосходстве последних. Если Достоевский предвосхитил современную художественную характерологию в раскрытии бесконечного и прогрессирующего процесса внутреннего самоутверждения человека и его готовности преодолеть ради самостоятельного «хотения» любые препятствия и ограничения, то «Дневник...» оказался остро актуален изображением самой ситуации «лишности». Не от нее ли идет одна из тропинок к более позднему экзистенциальному ощущению драматизма человеческого существования, «заброшенного» в отчуждающий его бесконечный мир?

Во всяком случае такое предположение позволяет понять, почему П. Анненков называл «Дневник лишнего человека» «маленьким шедевром», а Франсуа Гизо (согласно тому же Анненкову) отметил, что это произведение раскрывает «неведомые глубины человеческой души»²².

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения. М.; Л., 1963. Т. 5. С. 185. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Выделение текста курсивом, за исключением специально оговоренных случаев, принадлежит автору настоящей книги.

² История понятия «лишний человек» еще не написана. Конечно, определение «лишний» бытовало и до тургеневской повести. Несколько примеров, почти наугад. У Пушкина последний питомец лица – «...Средь новых поколений / Докучный гость и лишний и чуждой» («19 декабря», 1827). У Лермонтова в «Странном человеке» (1831) Владимир Арбенин говорит о себе: «Положительно никто не дорожит мною на земле... Я лишний!» В поэме В. Филимонова «Дурацкий колпак»: «А в мире бытия мое / Ни с кем не связано, ни для кого ненужно; / Не бьется сердце мне ничье, // Враждует то, что было дружно; / Всем лишний я, везде чуждой...» (Филимонов В. Последние части Дурацкого колпака, поэмы жизни. СПб., 1838. Ч. 3. С. 28). Однако важно было соче-

тание прилагательного и существительного, давшего формулу «лишний человек». Именно поэтому приоритет был признан за тургеневской повестью.

- ³ Маркович В.М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы // Рус. лит. 1984. № 3. С. 105.
- ⁴ Дружинин А. Повести и рассказы И. Тургенева // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 325. Отмечу во избежание недоразумения: мы не касаемся понятия «лишний человек» как якобы цельного явления. В таком качестве оно, конечно, условно и должно быть дифференцировано. Задача этой работы – лишь очертить специфику тургеневского персонажа.
- ⁵ В таком духе комментирует речь Чулкатурина Вальтер Кошмаль: *Koschmal W. Vom Realismus zum Symbolismus. Amsterdam, 1984. S. 134.*
- ⁶ Дружинин А.В. Указ. соч. С. 329.
- ⁷ Пенчик С. Семантические направления эпилога в романах И.С. Тургенева // *Slavica* 23. Debrecen, 1986. P. 208.
- ⁸ Маркович В.М. Указ. соч. С. 107.
- ⁹ Шестов Л. Тургенев. Ann Arbor, Michigan, 1982. С. 11.
- ¹⁰ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 254.
- ¹¹ Лишь одно живое существо прорывает блокаду одиночества вокруг Чулкатурина – пес Трезор. Благодаря тому, что он выступает как бы двойником центрального персонажа, смерть Чулкатурина повлечет за собою гибель животного; герой отождествляет себя с собакой, «у которой заднюю часть тела переехали колесом» и т. д. Ввиду этих содержательных моментов возможна и актуализация символического значения образа: «...В культуре православной Руси собака символизировала юродство» (*Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 130.*)
- ¹² Григорьев А. Указ. соч. С. 253–254.
- ¹³ Значение того факта, что Чулкатурин умер 1 апреля, отмечено А. Григорьевым (см.: *Григорьев А. Указ. соч. С. 254.*)
- ¹⁴ См. об этом – на примере романа «Идиот» – Манн Ю. Об эволюции повествовательных форм // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1992. № 1. С. 43 и далее. См. также мою работу «От Пушкина до Чехова: эволюция повествовательных форм» в наст. издании.
- ¹⁵ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 80.
- ¹⁶ Страхов Н. Наша изящная словесность // Отечественные записки. 1867. № 2. С. 555. Беглые сопоставления обоих произведений уже проводились; см.: *Bramg P. I.S. Turgenev. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1977. S. 59; Galon-Kurkova K. Z problematiki antropo-*

logicznej prozy Iwana Turgieniewa // Slavica Wratislaviensia 62. Wrocław, 1991. P. 30. Более подробные соображения см.: Бялый Г.А. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский) // Рус. лит. 1968, № 4. С. 34–50; Маркович В.М. Указ. соч.

¹⁷ Бахтин М. Указ. соч. С. 80.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 107 (в дальнейшем ссылки на этот том даются в тексте, указывается только страница).

¹⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1956. С. 150–151.

²⁰ Упомянутое место из письма Белинского интерпретирует и А. Дуккон в связи с произведением Достоевского. Однако «Дневника лишнего человека» при этом она не касается; см: Дуккон А. Жизнь и литературная функция в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского // Dissertationes Slavicae, Acta Universitatis Szegediensis de Attila Jozsef nominatae. 18. 1986. 195.

²¹ См. об этом: Зельдхейн-Деак Ж. «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века // Studia Slavica Hung. 19 (1973) 347–364; а также: Koschmal W. Op. cit. См. также мою работу «Другой Тургенев» в наст. издании.

²² Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 379, 370.

Эпизод из истории вечных образов

1

За небольшой статьей И.С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» (1860) давно уже и по праву закрепилась репутация содержательного и ценного эстетического документа. Мы еще будем говорить об этом документе применительно к творчеству Тургенева (прежде всего в связи с романом «Отцы и дети») и некоторым особенностям развития русского реализма. Но статья интересна и в более широкой перспективе – как звено в движении вечных образов. Это «шедевр, вошедший как одна из ярких глав в историю так называемого гамлетовского вопроса»¹. «В области разработки и анализа человеческих характеров эта статья Тургенева сыграла особенную роль, и ее литературное значение трудно переоценить»².

Диапазон конкретных интерпретаций статьи Тургенева довольно разнообразен и широк; тем не менее в отечественном литературоведении прослеживается одна преобладающая тенденция. Заключается она в стремлении к локализации – социальной и исторической, при которой главные образы – Гамлет и Дон Кихот – интерпретируются как более или менее адекватные отображения определенных типов времени. Гамлет – это «лишний человек» из породы либеральной дворянской интеллигенции 1840–1850-х годов. Дон Кихот – представитель новой генерации – демократов-шестидесятников, людей дела и революционного подвига. Так объяснял тургеневскую статью М.К. Клеман: «Тургенев расшифровывает образ Дон-Кихота... как образ революционера... Основное задание статьи Тургенева – в раскрытии психологического типа революционера»³. А.Д. Григорьев в статье «“Дон-Кихот” в русской литературно-публицистической традиции» писал: «В характеристике Дон-Кихота как человека, без-

заветно героического в борьбе с "притеснителями", нетрудно узнать черты готового на самопожертвование русского революционера»⁴.

Последующие исследователи Тургенева проводят подобную классификацию более осторожно и гибко, однако сохраняют ее смысл. Характерна точка зрения Ю.Д. Левина, автора содержательной работы «Статья И.С. Тургенева "Гамлет и Дон-Кихот"»: «Обычно считается, что в образе Дон-Кихота Тургенев стремился раскрыть нравственный облик революционера. Это, несомненно, справедливо, хотя и нуждается в определенных оговорках»⁵. Оговорка состоит в том, что борьба «за лучшее будущее» понимается Тургеневым довольно абстрактно, «ибо борьба Дон-Кихота сочетается с его несколько консервативным уважением к существующим социальным порядкам». Но принципиального вывода о столкновении двух социальных сил, двух поколений, двух общественно-психологических генераций эти оговорки не колеблют: «В годы, когда Тургенев обдумывал и писал свою статью, в общественной борьбе выдвинулись новые силы, представители которых не походили на "гамлетов" сороковых годов, противостояли им. Неизвестные и непонятные Тургеневу, они привлекали его пристальное внимание; он старался понять их и объяснить. И в поисках этого объяснения он уподобил их Дон-Кихоту»⁶.

Из социальной локализации обоих персонажей следует вывод об их противоположном историческом значении: в одном случае (Дон Кихот) – преимущественно позитивном; в другом (Гамлет) – преимущественно консервативном и даже «вредном». С этим связывается и противоположность тургеневского отношения, различие в эмоциональном тоне, в нравственной атмосфере, окружающей как тот, так и другой образ. Возникающая при этом некая сложность и непоследовательность авторского отношения объясняется социальной подоплекой – скажем, тем, что Тургенев, будучи выходцем из того же самого либерально-дворянского слоя, ощущал «свое внутреннее родство» с Гамлетом и вынужден был преодолевать свою симпатию к нему.

Между тем при подобной локализации многое в тургеневской типологии остается необъяснимым. Вот, например, такое свойство персонажа: «Дон-Кихот глубоко уважает все существующие установления, религию, монархию и герцогов...»⁷ Если он был задуман как революционер, представитель нового поколения русской демократической интеллигенции, то этот штрих выглядит просто неуместным. Ю.Д. Левин объясняет

противоречие тем, что в Дон Кихоте «своеобразно объединились и отзвуки дворянской революционности, сочетавшейся у большинства декабристов с признанием необходимости монархии, и либерализм 60-х годов»⁸. Однако подобное объединение черт как раз и противоречит исходному тезису – будто бы в Дон Кихоте писатель хотел зафиксировать отличие «новых людей» от предшествующего поколения. Косвенно же это объединение признаков свидетельствует как раз о том, что антитеза – Дон Кихот и Гамлет – не сопровождалась строгой политической и исторической конкретизацией.

Оговоримся с самого начала: для своей классификации, для лепки обоих образов Тургенев пользовался – не мог не пользоваться! – строительным материалом самой действительности, психологическими чертами тех или других наличных социальных типов. Созданная же художником картина, со своей стороны, предоставила возможности – не могла не предоставить! – для различных злободневных применений и выводов. Однако исходный материал, возможность злободневных применений и сущность авторской концепции – явления не тождественные. У писателя было свое право возвышаться над историческим материалом, над существующими типами, комбинировать психологические черты, создавая характеры в интересах развиваемой классификации. Последняя хотя и давала повод для различного рода злободневных применений, однако не сводилась к ним, так как строилась на своих собственных, более глубоких основах.

2

Обратим внимание на то, чем больше всего поразила современников статья Тургенева, в чем она нарушила «горизонт ожидания» (*Erwartungshorizont*). Прочитанная 10 (22) января 1860 г. в Петербурге в Обществе для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым и почти одновременно опубликованная в «Современнике» (1860. № 31), статья привлекла к себе внимание непривычной и, как многим показалось, неоправданно высокой оценкой Дон Кихота. «...Нам кажется, что здесь автор уж чересчур увлекся своею симпатиею и потому не остался чужд некоторого пристрастия»⁹, – писал рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей». Еще определеннее высказался впоследствии

П.Л. Лавров в издававшемся в Женеве «Вестнике народной воли»: «Его возвышение Дон-Кихота – я это очень хорошо помню – показалось натянутым для публики и было большею частью отнесено к чему-то вроде литературного каприза»¹⁰.

Возвышение Дон Кихота нарушило моральную, ценностную репутацию этого образа, которая к середине XIX в. имела длительную историю, прошла через ряд этапов и казалась уже прочной и утвержденной.

Первоначальное восприятие Дон Кихота было в основном отрицательным. Подводя итог этому этапу литературной рецепции Сервантеса, известный отечественный исследователь западноевропейской литературы Н.И. Стороженко отмечал: «Писатели XVII и XVIII вв. (Сент-Эвремон, Бодмер и др.) видели в его герое тип хотя и симпатичный, но все-таки отрицательный. Они высоко ценили искусство автора, умеющего соединить в одном лице столько мудрости и безумия, восхищались мастерски очерченными характерами Дон-Кихота и его знаменитого оруженосца, из которых один прекрасно оттеняет другого, от души смеялись над забавными похождениями и трагикомическими неудачами рыцаря печального образа, но им в голову не приходило отыскивать затаенный смысл в произведении...»¹¹ Типична для такого восприятия басня Ж.П.К. Флориана «Дон-Кихот», известная у нас по одноименному переводу И.И. Дмитриева. Решивший оставить рыцарские приключения ради смиренной пастушеской жизни, Дон Кихот (вопреки финалу романа) впадает в новые чудачества и дает повод для авторской морали: «Ах! Часто и в себе я это замечал, / Что глупости бежа, в другую попадал!»¹² Жизненный путь персонажа – перманентные заблуждения; доминанта его характера – неизбывная «глупость». Ее обличение и критика вырастают на рационалистической почве, вдохновлены резким разграничением «истины» и «лжи».

Перемена в оценке Дон Кихота наметилась в предромантическую и романтическую эпоху. От Бутервека через А. Шлегеля к Сисмонди («О литературе Южной Европы», 1813) идет последовательная тенденция возвышения персонажа. Поскольку ситуация романа толковалась в духе извечного конфликта поэзии и прозы, мечты и действительности, Дон Кихот выступал средоточием высшего, светлого начала человеческого существования. Место глупости и предрассудков занимали благородное ослепление и энтузиазм. Наиболее полно и философски оформленно выразил эту точку Шеллинг. В своей «Философии искусства»

(1802–1806) он писал, что тема романа – «реальное в борьбе с идеальным» и что идеальное «по замыслу в целом торжествует полную победу», в частности, «благодаря нарочитой пошлости того, что ему противопоставляется»¹³.

Несмотря на жизнестойкость подобной точки зрения, перешедшей из сферы философии в поэзию и вызвавшей отклик у таких художников, как Вордсворт, Байрон и Гюго, в начале XIX в. намечается переоценка образа Дон Кихота в негативную сторону, если не забывать, конечно, о некоторой условности понятия «негативный».

Существует мнение, что такая переоценка произведена была именно в России и что русская традиция принципиально отличалась от западноевропейской. Однако демаркационная линия проходила не между национальными культурами, а между историческими эпохами. Одним из первых переосмысление Дон Кихота начал Гегель, причем этот факт нельзя не связать с его общей критикой романтического умонастроения и романтической эстетики.

В «Лекциях по эстетике» Гегель отмечает, что Дон Кихот воплощает рыцарскую инициативу и самостоятельность в новую, «законоупорядоченную», отнюдь не рыцарскую эпоху. «Но после того, как законопорядок в его прозаическом виде достиг более полного развития и стал господствующим, ищущая приключений индивидуальная самостоятельность отдельных рыцарей теряет всякое значение, и если она все еще хочет считать себя единственно важной и бороться в смысле рыцарства против несправедливости, оказывать помощь притесняемым, то она делается смешной. В этом состоит комизм сервантесовского Дон-Кихота»¹⁴.

Время изменилось – мысль и облик героя остались прежними. Дон Кихот – человек, чьи устремления разошлись с направлением истории. Отсюда видно, что негативность Дон Кихота понимается исторически. Сам он отнюдь не негативен, но, напротив, исполнен многих достоинств; бесперспективно же направление его практических интересов и поступков. Исторический момент отличает «негативность» Дон Кихота, в понимании Гегеля, от критики этого персонажа в эпоху классицизма и Просвещения.

Интерпретация Белинским Дон Кихота во многом близка к гегелевской. В рецензии «Кузьма Петрович Мирошев...» (1842) критик писал: «Дон-Кихот – благородный и умный человек,

который весь, со всем жаром энергической души, предался любимой идее; комическая же сторона в характере Дон-Кихота состоит в противоположности его любимой идеи с требованием времени, с тем, что она не может быть осуществлена в действии, приложена к делу»¹⁵. Для Белинского (как и для Гегеля) вне сомнения субъективные достоинства Дон Кихота, благородство и значительность его помыслов; но также вне сомнения его историческая несовременность, несвоевременность.

Подобная точка зрения получила широкое распространение, так как отвечала самому духу 1840–1850-х годов. Она вошла в литературный обиход, слилась с реалистическим умонастроением времени.

Когда Белинский в статье «Тарантас» (1845) обличал славянофильские взгляды персонажа соллогубовской повести Ивана Васильевича (метя в другую, реальную фигуру – Ивана Васильевича Киреевского), то он привлекал на помощь Рыцаря Печального Образа. «Что такое Иван Васильевич? – Это нечто вроде маленького Дон-Кихота... Живя совершенно в мечте, совершенно вне современной ему действительности, он лишился всякого такта действительности и вздумал сделаться рыцарем в такое время, когда на земле не осталось уже ни одного рыцаря...»¹⁶ (Впоследствии свою статью об И. Киреевском Д.И. Писарев так и озаглавит – «Русский Дон-Кихот», 1862.)

С романтизмом сближал Дон Кихота и Герцен в 1843 г. Собственно Дон Кихот для него – ярчайшее выражение романтизма, символ романтика. «Романтики – запоздалые представители прошедшего, глубоко скорбящие об умершем мире, который им казался вечным... верные преданию средних веков, они похожи на Дон-Кихота и скорбят о глубоком падении людей, завернувшись в одежды печали и сетования»¹⁷ («Дилетантизм в науке»).

С другой стороны, к донкихотовской параллели охотно прибегал Гоголь. В статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» (вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями», 1847) Гоголь писал, что комедия «Горе от ума» обличает «донкишотскую сторону нашего европейского образования, несвязавшуюся смесь обычаев, сделавшую русских не русскими, но иностранцами»¹⁸. В сохранившихся главах второго тома «Мертвых душ», вышедших в 1855 г. (Тургенев был среди тех, кто прочитал их еще до опубликования двумя годами раньше), содержались резкие выпады против «Дон-Кихотов про-

свещенья» и «Дон-Кишотов человеколюбья». «Ведь досадно то (жалуется Костанжогло. — Ю. М.), что русский характер портится. Ведь теперь явилось в русском характере донкишотство, которого никогда не было»¹⁹.

Содержание, вкладывавшееся в понятие «донкихотство» Белинским и Герценом, с одной стороны, и Гоголем — с другой, было различным, но в обоих случаях подразумевалось нечто анахронистическое, резко отклонившееся от требований времени и национального развития.

И вот после всего этого русский читатель услышал от Тургенева, что Дон Кихот — выражение прогресса! Интерпретация сервантесовского персонажа произвела впечатление не только своей позитивностью, так сказать, переменной знака — с «минуса» на «плюс», но ее кажущейся резкой несовременностью, несоответствием духу времени. На фоне традиции она могла показаться неким романтическим рецидивом, оскорблением «такта действительности», возвратом к точке зрения А. Шлегеля, Сисмонди и Шеллинга. Поскольку же этот шаг исходил от Тургенева — одного из признанных вождей новой реалистической школы, единомышленника Белинского, то примешивалось еще подозрение в какой-то непонятной непоследовательности, «литературном капризе», как выразился Лавров.

Непривычным для слуха современников было и само сопоставление Дон Кихота с Гамлетом. Традиционно Дон Кихот сопоставлялся с Санчо Пансой, и в столкновении этих персонажей, в наличии самой «донкихотской пары» виделась глубочайшая мифологическая ситуация нового времени («Дон-Кихот и Санчо Панса суть мифологические лица для всего культурного человечества...»²⁰). Его основа — столкновение высокого и низкого, поэзии и прозы, идеального и реального, героя и толпы («фона»), ведущего и ведомого. Иначе говоря, «объекты» сравнения были заведомо неравны и неравноценны. Тургенев, «разорвав» «донкихотскую пару» и сопоставив главного героя Сервантеса с Гамлетом, выравнивает «объекты» сравнения. Оба они равнозначны и в идеологическом, ценностном смысле. У Тургенева нет персонафицированного выражения косной силы, фона, подчиненной массы. Если он и говорит о Гамлете как начале «косности» и о Дон Кихоте как начале «движения», то лишь в относительном, а не в абсолютном смысле: в определенные моменты Гамлеты нужны истории не меньше, чем Дон Кихоты, уступающие им роль застрельщика и двигателя общественных процессов.

Весь смысл тургеневского сравнения – в равенстве его объектов. Равенстве, которое перекрывает любые авторские симпатии или пристрастия. Последние остаются на уровне субъективных предположений, нередко даже выводимых из внетекстового материала (данных биографии Тургенева, анализа его классовых и политических симпатий); равенство же персонажей вытекает из их функции и взаимного соотношения. У каждого из них – своя сила и своя ограниченность.

«Что выражает собою Дон-Кихот?.. Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом в истину, находящуюся вне отдельного человека... Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать жизнью; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле».

Но если Дон Кихот воплощает «прежде всего» веру, то где гарантия справедливости его идеала? Неужели Тургенев не знал, куда заводит одна вера; не видел, что встречаются и фанатики несправедливости? Подозревать писателя в подобной односторонности было бы слишком наивно; тем более что он сам упоминал о существовании Дон Кихотов, «умирающих за... грубое и часто грязное нечто». Но независимо от конкретного адреса оговорки (считается, что Тургенев имел в виду западноевропейских революционеров) она не ставит под сомнение саму «веру» Дон Кихота, пафос этого персонажа.

Достоевскому принадлежит мысль: нужно не только то, чтобы человек поступал искренне, в соответствии со своими убеждениями, но чтобы он постоянно спрашивал себя, справедливы ли эти убеждения. В стилизованном под сервантовский роман эпизоде из «Дневника писателя» за 1877 г. Достоевский как бы специально показал, что значит принимать фантастическую посылку: Дон Кихот, задумавшись над тем, как удавалось героям рыцарских романов в одиночку справляться с целыми армиями, приходил к ответу: «Я полагаю, что эти армии состояли не совсем из таких же людей, как мы, например». Люди эти были «наваждением»; тела их более походили на тела «слизняков, червей, пауков»; следовательно, и меч рыцаря «проходил по ним мгновенно, почти без всякого сопротивления, как по воздуху»²¹. Дон Кихот (в трактовке Достоевского) не выходит из круга фантастических

представлений; чтобы спасти одно, он прибегает к другому, еще более нелепому – и так до бесконечности (глава из «Дневника писателя» носит название «Ложь ложью спасается»). Показательно, что перед тургеневским Дон Кихотом подобной коллизии, подобных вопросов не возникает, так как они предполагали бы сравнение «идеала» с действительностью. Тургенев же берет эти идеалы только с субъективной стороны, со стороны «веры» Дон Кихота.

Даже финал романа интерпретирован Тургеневым так, что субъективное отношение персонажа к идеалу как бы сохранено, вера не поколеблена. Вот как звучит последняя речь Дон Кихота у Сервантеса: «...Новым птицам на старые гнезда не садиться. Я был сумасшедшим, а теперь я здоров, я был Дон Кихотом Ламанческим, а ныне, повторяю, я – Алонсо Кихано Добрый. Искренним своим раскаянием я надеюсь вновь снискать то уважение, коим я некогда у вас пользовался...»

А вот как пересказан этот эпизод Тургеневым. «Когда бывший его оруженосец, желая его утешить, говорит ему, что они скоро снова отправятся на рыцарские похождения: "Нет, – отвечает умирающий, – все это навсегда прошло, и я прошу у всех прощения; я уже не Дон-Кихот, я снова Алонзо *добрый*, как меня некогда называли..."» «Это слово удивительно, – добавляет Тургенев от себя, – упоминание этого прозвища, в первый и последний раз – потрясает читателя. Да, одно это слово имеет еще значение перед лицом смерти. Все пройдет, все исчезнет... Но добрые дела не разлетятся дымом...»

Эпизод пересказан так, что момент прозрения отодвинут в тень, скраден (упоминание о былом «сумасшествии», о «раскаянии» вообще опущено). Зафиксирован отказ Дон Кихота от рыцарских походов, от рыцарства – но так, что неясно, из каких мотивов вышло это решение, словно лишь физическая слабость, приближающаяся смерть помешали Дон Кихоту вести прежний образ жизни. Возвращение к подлинному имени «потрясает читателя» благодаря своему прибавлению («Алонзо *добрый*»); перед добротой же бессильно все, даже время. Эпитет «добрый» распространяется на все рыцарские деяния Дон Кихота; тем самым финал романа, на самом деле являющийся прозрением, не только не отменяет их, но еще больше утверждает и кодифицирует перед лицом вечности.

Дон Кихот последовательно освобожден от моментов осознания и самоконтроля не потому, что Тургенев принципиально

ими пренебрегает. Просто прерогатива этой способности целиком отдана другому лицу – Гамлету. Оба персонажа так же нерасторжимы, как «донкихотская пара» в романе Сервантеса. Больше того: тургеневский Дон Кихот существует только в силу наличия своего антипода. Оба героя в известном смысле образуют единый дуобраз.

«Что же представляет собою Гамлет? – спрашивает Тургенев. – Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может; верить можно только в то, что вне нас и над нами... Сомневаясь во всем, Гамлет, разумеется, не щадит и самого себя... Гамлет сам наносит себе раны, сам себя терзает; в его руках тоже меч: обоюдоострый меч анализа».

У одного центр притяжения – вне личности, над нею. У другого – в пределах собственной личности. Один безгранично верит. Другой безгранично сомневается. Один исполнен энтузиазма. Другой – иронии и самоиронии.

Это не типы, не характеры. Это, как говорит Тургенев, «два коренные направления человеческого духа». В реальности они находят различные воплощения; то преобладает одно «направление», то другое; возможно и их известное равновесие. Но невозможно представить себе в реальности их чистое, беспримесное существование.

Тургенев же строит свою классификацию на полной однородности и чистоте явлений. Следовательно, перед нами заведомо идеальное построение, род художественной поляризации. Силой, производящей поляризацию, выступает дело, отношение к делу. Ибо человеческое дело всегда относительно, результат его всегда открывает новые сложности и проблемы. Взвешивать все последствия, обдумывать все осложнения и при этом стремиться их предотвратить – это значит никогда не перейти «от слов к делу». Дело всегда – вынужденное прерывание рефлексии.

Результат дела относителен; мысль же в своем стремлении и потенциальных возможностях абсолютна. Гамлет олицетворяет вечные сомнения – именно вечные. «...Если бы сама истина предстала воплощенной перед его глазами, Гамлет не решился бы поручиться, что это точно она, истина...» Иначе говоря, каждая истина для него неполная истина, каждое добро скрывает момент зла. Выхода из этой дурной бесконечности нет, так как мысль *заранее* поставит под сомнение любой опыт и любой

вывод. Разрубить узел способен лишь решительный отказ от рефлексии или заведомая неспособность к ней — вот в чем миссия донкихотовского волевого акта.

Политическая революционность этой воли необязательна, хотя и не исключена. Сервантесовский Дон Кихот действует в рамках политического статус-кво («...глубоко уважает все существующие установления, религию, монархов и герцогов...»), но, стремясь восстановить институт рыцарства, он выступает против наличных условий, против духа времени в каком-то более широком и существенном смысле.

Конечно, тургеневская речь отражала в себе опыт и русского и западноевропейского развития последних лет, особенно, как это уже не раз отмечалось, «великой драмы революции 1848 г.» (Л. Лотман). Но при этом Тургенев вовсе не стремился к конкретным политическим рекомендациям, к окарикатуриванию (или, наоборот, возвеличиванию) определенных социальных сил современности. Он ставил перед собою более философское и обобщенное задание. Конкретный опыт был абстрагирован до положения о некоем исконном дуализме и мысли и воли: «И вот, с одной стороны, стоят Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность; а с другой — полубезумные Дон-Кихоты, которые потому только и приносят пользу и подвигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какую они ее видят».

И следует подчеркнуть в связи с этим, что хотя Дон Кихот, с читательской точки зрения, может показаться привлекательнее и симпатичнее, но ни он, ни его антипод не имеют никаких абсолютных преимуществ. В конце концов именно Гамлеты, иначе говоря, человеческая мысль и сомнение, осуществляя революционную работу в сфере идеологии, способствуют возникновению тех целей, реализовать которые предоставлено Дон Кихотам. Но и дело Дон Кихотов в свою очередь пробуждает к жизни новые сомнения, новую рефлексия, т. е. новых Гамлетов: «Дон-Кихоты находят — Гамлеты разрабатывают».

Повторяем, этой классификации противопоказано слишком практическое и реальное толкование; писатель исходил из того, что чистых типов жизнь никогда не производила (отсюда, как мы еще будем говорить, заведомая безуспешность сведения и тургеневских персонажей, скажем Базарова или Нежданова, только к Дон Кихоту или Гамлету). Тургеневский дуобраз

указывал не на определенные, строго антиномичные прототипы, а на сложность и драматическую конфликтность человеческой истории. Писатель как бы переиначил и распространил на исторический материал тот диалог, который, по определению Гейне, ведут в произведении Сервантеса Дон Кихот и Санчо Панса, — диалог персонажей, «беспрестанно пародирующих друг друга, но при этом так изумительно друг друга дополняющих, что вместе они образуют подлинного героя романа»²². С необходимой подстановкой (Гамлет вместо Санчо Пансы) можно сказать, что два персонажа, по Тургеневу, ведут нескончаемый и вечный диалог.

4

Суть концепции Тургенева — в освобождении диалога от строго определенных исторических закреплений, в придании ему универсального смысла. Писатель поступил здесь наперекор той тенденции к детерминизму, которая прокладывала себе путь в европейском историческом мышлении. Лучше всего это можно увидеть, обратившись вновь к трактовке Гамлета.

Знаменитое гётевское определение трагедии Гамлета в «Годах учения Вильгельма Мейстера» (кн. IV, гл. 13) — «прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишённое силы чувств, без коей не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано...» — это определение многообразно стимулировало эстетическую мысль.

С одной стороны, ближе описывался, так сказать, дешифровывался тот нравственный состав, который делал Гамлета неспособным к подвигу. Август Шлегель видел причину в непомерном развитии рефлексии. Отказываясь судить о Гамлете «столь благожелательно», как Гёте (ибо «Гамлет не имеет никакой твердой веры ни в себя, ни во что другое»), философ считал, что в пьесе показано, как «размышление, которое хочет исчерпать до мыслимых пределов все отношения и возможные следствия дела, парализует саму деятельную силу»²³. Заметим, кстати, что если ощущением избранности персонажа, стоящего перед решительным испытанием, тургеневская концепция близка к Гёте, то само объяснение его бездействия гипертрофией рефлексии, а также релятивизмом моральных критериев восходит к Шлегелю.

Далее, в истории гамлетовского вопроса намечается стремление к национальной локализации. Нравственный состав персонажа, его склонность к рефлексии, бездействие выводятся из определенной национальной почвы, немецкой по преимуществу (Л. Берне; Ф. Фрейлиграт, которому принадлежит крылатая фраза: «Гамлет – это Германия» и т. д.). У Гервинуса («Шекспир», 1849–1850) национальная конкретизация крепко была увязана с другой – временной. Гамлет – это не только образ «нашего немецкого поколения», так что в нем «мы видим и чувствуем самих себя». Гамлет – современный человек вообще; в нем запечатлен «социальный характер нового времени», выпадающий из «героических нравов натурального века». «В удел ему досталась более нежная нервная организация, чем людям его окружения; ему даны знание и мыслительная сила, которые не вяжутся с мускульной силой старого героического времени». В Гамлете двумя веками предвосхищена «современная чувствительность»²⁴.

Аналогичный процесс национальной и временной локализации Гамлета проходил и на русской почве. Н.А. Полевой, автор выдающегося по влиянию перевода «Гамлета» на русский язык (1836), говорил в тон Гервинусу: «Гамлет по своему миросозерцанию... человек нашего времени, дитя XIX в. Мы плачем вместе с Гамлетом и плачем о самих себе»²⁵. «О себе» – это значит о русских интеллигентах второй четверти XIX в. «В интерпретации Полевого, – отмечает Ю. Левин, – Гамлет носил в себе черты передового русского интеллигента, пережившего разгром декабризма, политически пассивного, бессильного перед лицом наступившей реакции и терзающегося от своего бессилия...»²⁶ Отсюда широкое распространение формулы «русский Гамлет», находившей самое разнообразное применение и к художественным персонажам, и к реальным лицам, в том числе и к Тургеневу. (Одно из таких любопытных применений – к Гоголю. В стихотворении, посвященном памяти писателя, Вяземский писал: «Гамлет наш! Смесь слез и смеха. Внешний смех и тайный плач».)

У Белинского временная и национальная локализация Гамлета была закреплена философски. В статье «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) критик обосновывал существование трех эпох: младенчества, или «бессознательной гармонии... духа с природою»; юношества, или «распадения, дисгармонии»; и наконец мужества, характеризующегося переходом «в мужественную и сознательную гармонию»²⁷. Гамлет олицетворяет собою вторую эпоху. Весь гамлетовский комплекс, все выяв-

ленные в течение многих десятилетий эстетической эволюции стихии этого характера, от «слабости воли при сознании долга» (так резюмировалась в России гётевская концепция) до избытка рефлексии, локализовались, согласно Белинскому, во временном, стадийном смысле: «Слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе»²⁸. Иначе говоря – «вследствие» нахождения на определенной стадии. Эту стадию, по Белинскому, проходил и отдельный человек (русский Гамлет!), и все общество в целом. Гамлетовский вопрос был трактован русским критиком в духе философской триады (см. подробнее в работе «Гамлетовский вопрос как проблема русской философской эстетики» в настоящем издании).

На этом фоне видна особенность подхода Тургенева. Момент детерминизма он сохраняет постольку, поскольку фактура характера Гамлета требует определенного уровня индивидуального развития и психологической сложности, вызываемых новым временем («...в наше время Гамлетов стало гораздо более, чем Дон-Кихотов», – замечено вскользь). Но в целом, поскольку тип Гамлета принят за обозначение одного из вечных свойств «человеческой природы» и исторической жизнедеятельности, тургеньевский подход резко, если так можно сказать, делокализован. Он явно отклоняется от современной тенденции как социально-политического (Гервинус или, скажем, Полевой), так и философского типа (Белинский) и восстанавливает – на новом уровне – точку зрения романтиков (скажем, А. Шлегеля).

Что касается европейской традиции истолкования Дон Кихота, то наиболее отчетливо момент детерминизма выступал в гегелевской трактовке (человек рыцарского умонравления и ориентации в новой, «законоупорядоченной» эпохе). Но в этом же детерминизме скрывается возможность универсализации, ибо если Дон Кихот олицетворяет человека, анахронистически перенесенного из одной эпохи в другую (из прошлого в настоящее), то создается ситуация бесконечной повторяемости и подобия – как в жизни отдельного человека, так и народов и человечества в целом. На этой стороне проблемы настаивал Белинский: «Это тип вечный, это единая идея, всегда воплощающаяся в тысяче разных видов и форм, сообразно с духом и характером века, страны,словия и другими отношениями...»²⁹ Тургенев в своей трактовке персонажа подхватил идею повторяемости донкихотской ситуации, столкновения в ней различных эпох; однако он решительно освободил ее от оттенка анахронистичности (явление, перенесен-

ное в настоящее не из прошлого, а из будущего, предвосхищающее будущее)³⁰, возвратившись к тем, более универсальным, основам, на которых вырастала концепция романтиков. Главное же – и тут тургеневская универсальность уже не находит аналогий у романтиков, превосходит их – состояло в сопряжении двух равновеликих образов, Гамлета и Дон Кихота, в создании единого двуобраза.

Бросается в глаза, что многое в тургеневской трактовке Гамлета и Дон Кихота связано с его интерпретацией «Фауста» Гёте из более ранней одноименной статьи (1845). Гамлет – эгоист, а в Дон Кихоте «нет и следа эгоизма» (эгоистом называл Тургенев Фауста, а всю трагедию – эгоистическим произведением); Гамлеты выражают «коренную центростремительную силу природы», а Дон Кихот – силу центробежную. Мы словно вновь попадаем в привычный круг понятий Тургенева 1840-х годов, да и не только одного Тургенева: «центростремительный» и «центробежный» были ходовыми обозначениями романтической и неромантической форм искусства. Но на этом примере отчетливо видно, насколько изменился общий строй понятий. Тургенев теперь не локализует «центростремительное» начало одним периодом художественной и исторической эволюции (периодом романтизма), но наряду с противоположным ему началом рассматривает их как две постоянно действующие силы человеческого прогресса.

Здесь встает вопрос о соотношении тургеневской концепции с философией Шопенгауэра, хотя этот вопрос, конечно, требует специального анализа. Сходство уже не раз отмечалось (прежде всего, польским ученым А. Валицким). Со стороны нашей проблемы следует, однако, подчеркнуть важность не столько отдельных реминисценций и перекличек, сколько общего принципа отказа от детерминизма. Еще Л.В. Пумпянский обратил внимание на одну фразу из «Довольно» (1864), «представляющего центральный манифест тургеневского шопенгауэрства»: «...если бы вновь родился Шекспир, ему не из чего было бы отказываться от своего Гамлета, от своего Лиры». «Эта фраза кажется переводом из немецкого мыслителя»³¹.

* * *

Оставляя за пределами работы историю критической интерпретации «Гамлета и Дон-Кихота», наметим лишь две-три вехи. Те вехи, которые могут оттенить смысл тургеневской концепции.

Первые критические отклики на статью, появление которой совпало с опубликованием романа «Накануне», были пронизаны острой и откровенной злобой дня. Критик П. Басистов свидетельствовал: читатели решили, будто бы своей статьей Тургенев дал «ключ» для разумения Инсарова³². Такой «ключ» не устраивал, прежде всего, революционно-демократическую критику, и поэтому Н.А. Добролюбов в своем разборе романа «Накануне», не упоминая, правда, тургеневской статьи, поспешил опровергнуть всякое сходство между Дон Кихотом и ожидаемым русским Инсаровым. «Отличительная черта Дон-Кихота – непонимание ни того, за что он борется, ни того, что выйдет из его усилий...»³³ Соображения Добролюбова понятны и исторически мотивированы: критики-шестидесятники заботились о воспитании человека дела, «сознательно... проникнутого великой идеей»³⁴. Но ведь и Тургенев, при всех отличиях своих взглядов (радикальных убеждений, как известно, он не разделял), вовсе не выступал за бездумную деятельность. И отнюдь не в этом состоял пафос «Гамлета и Дон-Кихота».

Как это часто бывает в таких случаях, признание к произведению пришло значительно позднее, когда угасла злоба дня, отпали те или другие современные ассоциации. Из позднейших оценок «Гамлета и Дон-Кихота» наиболее интересны две – Л. Толстого и Н. Лескова.

В. Лазурский, учитель детей Л. Толстого, записал 23 июля 1894 г. в дневнике: «Выше всех [у Тургенева] он [Толстой] ставит “Довольно” и статью “Гамлет и Дон-Кихот”. Говорил, что писал статью о Тургеневе, где рассматривал эти два произведения в связи одно с другим (настроение разочарования и потом указание пути спастись от сознания пустоты)»³⁵. Сходную мысль Л. Толстой развивал и в письме к А. Пыпину от 10 января 1884 г.

Отзыв, принадлежащий Лескову, стал известен науке значительно позже³⁶. Сообщая в одной из корреспонденций (Биржевые ведомости. 1869. № 307) о некоем Рогальском, новом варианте старого типа «благородного разбойника», писатель прибавлял: «Замечательно, как живуч и как верно повторяется этот тип Дон-Кихота в нашей Украине. Рогальский похож на Кармелюка, Кармелюк на Тришку и т. д. По закону все они преступники, это так, но, вникая в их психические задачи, нельзя по поводу их не припомнить слишком хорошо известной статьи И.С. Тургенева “Гамлет и Дон-Кихот”, по которой Дон-Кихот правильно поставлен стоящим больших симпатий, чем Гамлет. Тришка, Кармелюк

и Рогальский не могли смотреть взглядом городничего в "Ревизоре", что все-де "это так самим Богом устроено...", а как дети степей, живут своей философией и своею правдою...»

Толстой и Лесков рассматривают действия Дон Кихота с психологической стороны: Толстой – как выход из состояния, воплощенного в «Довольно» (при этом хронологическая перспектива им смещена: произведение «Довольно» написано после «Гамлета и Дон-Кихота» – в 1865 г.), Лесков – как выход из состояния обывательского примирения со злом. Позитивность подразумеваемого характера деятельности или не разъясняется, или даже, как у Лескова, никак не полагается: ведь не считал же писатель разбойничество на больших дорогах выходом из положения. Пример Дон Кихота фигурирует как общеполитический феномен действия – перехода от слов и сомнений к делу, как выражение двух противостоящих и взаимосвязанных состояний, что, конечно, отражает характер проблематики тургеневской статьи, знаменующей важную веху в истории двух вечных образов.

Все это, в свою очередь, имеет общетеоретический смысл, ибо жизнь персонажа во времени, изменение его содержания и функции обусловлены художественным строем произведения, раскрывающим в ходе истории свои возможности. Если хотите, это диалектика художественного образа в действии.

¹ Лаврецкий А. Эстетические взгляды русских писателей. М., 1963. С. 40.

² Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 67. См. также: Курляндская Г.Б. Романы И.С. Тургенева 50-х – начала 60-х годов // Учен. зап. Казан. гос. ун-та, 1956. Т. CXVI. Кн. 8. Ср.: Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975; Städtke K. Ästhetisches Denken in Russland. Berlin; Weimar, 1878. S. 223.

³ Клеман М.К. Иван Сергеевич Тургенев. Очерк жизни и творчества. Л., 1936. С. 113.

⁴ Сервантес. Статьи и материалы. Л., 1948. С. 19.

⁵ Н.А. Добролюбов. Статьи и материалы. Горький, 1965. С. 142.

⁶ Там же. С. 135.

⁷ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968. Т. 8. С. 188. В дальнейшем все цитаты из Тургенева приводятся по этому изданию.

⁸ Н.А. Добролюбов. Статьи и материалы. С. 143.

- ⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1960. № 60.
- ¹⁰ Цит. по: Н.А. Добролюбов. Статьи и материалы. С. 154.
- ¹¹ *Стороженко Н.* Философия Дон-Кихота // Вестник Европы. 1885. Кн. 9. С. 307–308.
- ¹² *Дмитриев И.И.* Соч.: В 2 т. СПб., 1893. Т. 1. С. 807.
- ¹³ *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966. С. 386.
- ¹⁴ *Гегель.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1938. Т. 12. С. 200.
- ¹⁵ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1955. Т. 6. С. 34; ср. также: 1954 Т. 5. С. 237.
- ¹⁶ Там же. Т. 9. С. 80.
- ¹⁷ *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954–1965. Т. 3. С. 10; см. также: С. 27, 36.
- ¹⁸ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 397.
- ¹⁹ Там же. Т. 7. С. 198–199, 68.
- ²⁰ *Шеллинг Ф.В.* Указ. соч. С. 385.
- ²¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984, Т. 26. С. 24. См. также: *Багно В.Е.* Достоевский о «Дон-Кихоте» Сервантеса // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 126–135.
- ²² *Гейне Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т., М.; Л., 1949, Т. 8. С. 152.
- ²³ *Schlegel A.* Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg, 1817. Т. 3. S. 147, 150.
- ²⁴ *Gerwinus G.G.* Shakespeare. Leipzig, 1965. S. 113–114.
- ²⁵ См.: Н.А. Добролюбов. Статьи и материалы. С. 131.
- ²⁶ Там же. С. 132.
- ²⁷ *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 3. С. 256, 293.
- ²⁸ Там же. С. 293.
- ²⁹ Там же. Т. 6. С. 34.
- ³⁰ Здесь Тургенев близок к точке зрения Гейне, рассматривающего дон-кихотскую ситуацию как попытку (неудачную, преждевременную) «ввести будущее в настоящее».
- ³¹ *Пумпянский Л.В.* Тургенев-новеллист // Тургенев И.С. Соч. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 11.
- ³² См.: Отечественные записки. 1860. Т. GXXX. Отд. III. С. 8.
- ³³ *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 56.
- ³⁴ Там же. С. 67.
- ³⁵ Литературное наследство. Т. 37–38. М., 1939. С. 450.
- ³⁶ *Столярова И.В.* Гамлет и Дон-Кихот. Об отклике Н.С. Лескова на речь Тургенева // Тургеневский сб. Материалы к «Полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева». Л., 1967. Т. 3. С. 120–123.

Базаров и другие

1

Если обратиться к типологии литературных персонажей середины XIX в., налицо выдвижение на авансцену значительных, незаурядных героев типа Базарова. Его отношения со средой, с окружением, с обстоятельствами, с другими персонажами еще до конца не исследованы; между тем со всем этим связано одно из самых поразительных откровений русского реализма.

В свое время, в начале 60-х годов минувшего столетия, в нашей печати прошла дискуссия об «Отцах и детях», которая оставила след даже в полном академическом издании сочинений Тургенева. Здесь, в комментариях к «Отцам и детям» (М.; Л., 1964. Т. VIII)¹, приведен почти полный список всех полемических статей и высказано следующее общее соображение: «Роман Тургенева, замысел которого теснейшим образом связан с действительностью шестидесятых годов прошлого века, до сих пор остается живым явлением в русской литературе. В связи с этим нельзя не указать на уникальное в истории русского и мирового романа обстоятельство – непрекращающиеся горячие споры о его значении и идейном содержании, споры, которые не часто сопровождают появление новых произведений».

Вывод о неослабевающем интересе к тургеневскому роману, разумеется, справедлив, однако упомянутая дискуссия приняла несколько односторонний и пристрастный характер. Неудивительно, что В. Архипов, застрельщик дискуссии, критик, склонный к экстравагантным суждениям, нашел в «Отцах и детях» «классический образец стратегии либерализма» и оружие против демократии и революции, «сильнее которого либералы не придумали». Удивительно, что писали в ответ на это некоторые из наших известных исследователей. Весь спор приобрел – как бы

это поточнее сказать? — юридический уклон. «Виновен!» — говорила одна сторона о создателе «Отцов и детей». Другая возражала: «Невиновен». Или же: «Виновен, но заслуживает снисхождения».

Главным пунктом полемики стал Базаров, а в Базарове — его политическая позиция и мировоззрение. «Обвинение» утверждало, что под влиянием своих либеральных взглядов Тургенев умышленно исказил образ нового человека и тем непростительно оклеветал революционных демократов. «Защита» выдвигала на первый план позитивные моменты личности Базарова и отмечала, что либерализм Тургенева лишь добавил к ней нежелательные примеси (вроде базаровского пессимизма), но не смог до конца заслонить ее здорового начала. Обе стороны, таким образом, сходны в том, что хорошо знают, каким Базаров должен был быть, но не стал, и исходя из этого признают в литературном Базарове ряд искажений. Несходство же противоположных сторон состоит в определении объема искажений, далее — в споре о том, что брать за основу (искажения или здоровое начало), и в вытекающей отсюда общей квалификации образа. Различие, по обстоятельствам полемики, не малое, однако же и не очень большое.

Но оставим пока в стороне критические отклики на Базарова, сделаем замечание общего свойства. Если для действительного юридического разбирательства необходима презумпция невинности, то для любого критического разбора, получает ли он «процессуальный» оттенок или нет, необходимо допущение известной суверенности художественного образа. Суверенности в том смысле, что за этим образом признается право на свою, определенную логику, к которой нельзя подходить с заранее сформулированными требованиями. Прежде чем говорить, чего ему «не хватает», не лучше ли снова и снова подумать, что в нем все-таки есть, каков он?

Едва мы подойдем с этим вопросом к мировоззрению Базарова, как перед нами встанут большие трудности. То, что Базаров отрицает «все» в современной ему русской жизни, т. е. является сторонником полной и бескомпромиссной революционности, в романе заявлено ясно. Но ведь изолированной идеи революционности не бывает. Революционность всегда связана с представлениями об определенном ряде мер, шагов, конкретных сил, какими бы смутными ни были эти представления или каким бы отдаленным ни мыслилось их воплощение в жизнь. Обнаружить такую конкретность у Базарова дело нелегкое.

Это явление часто объясняют цензурными условиями. Но не отводим ли мы цензуре в дореволюционной России чересчур большую роль в истории литературы? Мол, Крылов, страшись цензуры, рядил людей в мишек, рыб и птиц, а Тургенев никак не мог уточнить позицию своего героя... Между тем Чернышевский написал в Петропавловской крепости «Что делать?», и читатель (если это не был «проницательный читатель»), как сейчас каждый школьник, хорошо понимал, к какого рода деятельности готовит себя Рахметов и что означает «перемена декорации». Тургенев тоже, когда хотел, умел достаточно ясно намекнуть на запретные вещи. В романе «Накануне» говорится о национально-освободительной миссии болгарина Инсарова, причем — что самое главное — дается многозначительное сопоставление этой ситуации с русскими условиями («...Задача его легче, удобопонятнее: стоит только турок вытурить, велика штука!» — замечает об Инсарове Шубин). В романах «Дым» и «Новь» говорится о революционных кружках. Едва ли что-либо помешало Тургеневу прибавить конкретности к типу Базарова (т. е. к его «позиции»), если бы это отвечало авторскому замыслу. К тому же ведь самое главное было сказано. Напомню, что в разговоре с Павлом Петровичем Базаров заявляет: нет ни одного «постановления» «в современном нашем быту, в семейном или общественном, которое бы не вызывало полного и беспощадного отрицания». Куда уж яснее! Оставались действительно «детали», но, видимо, в них-то все дело. Словно что-то удерживало Тургенева от выводов, которые легко напрашивались.

Предпосылкой почти всех наших суждений о Базарове является мысль, что Тургенев покушался изобразить в нем революционность в духе Чернышевского и Добролюбова. Это верно лишь в том смысле, что в Базарове отразились (не могли не отразиться) некоторые черты психологии, мировоззрения «новых людей», в том числе и Добролюбова. Но — далеко не все. Вглядываясь в Базарова непредвзято, никак не можешь понять, например, каким образом его революционность могла бы перейти в дело Чернышевского, если между ними намечены такие различия. Как известно, Чернышевский верил в общину, в социалистические начала крестьянской души. Базаров высказывается об общине, о крестьянском быте ядовито-скептически. Чернышевский и его единомышленники большое значение придавали революционной пропаганде, просветительству, журнальной работе и т. д. Но согласитесь, что очень трудно представить себе за этим делом

Базарова, да и сам он заявляет: «Во-первых, мы ничего не проповедуем; это не в наших привычках...»

А. Батюто, автор обстоятельных комментариев к «Отцам и детям» в академическом издании, указывает на одно место как на «единственную в романе характеристику созидательной стороны в “нигилизме” 1860-х годов» и жалеет, что оно было выпущено в окончательном тексте, — «видимо, под нажатием того, кто не хотел “апофеозы ‘Современника’”» (т. е. под нажимом Каткова и его круга). Выпишем эти строки, поскольку им придается такое значение. Между Одинцовой и Базаровым идет разговор об исправлении общества:

«— Да как его исправить? — спросила Анна Сергеевна.

— Надо, разумеется, начать с уничтожения всего старого — и мы этим занимаемся помаленьку. Вы изволили видеть, как сжигают негодную прошлогоднюю траву? Если в почве не иссякла сила — она даст двойной рост».

Вот и все. Теперь прочитаем комментарий этого места: «В своем ответе на вопрос капитальной важности — о способах переустройства общества — Базаров выражал сознание своей ответственности пред будущими поколениями: “старое” предполагалось уничтожить не огулом, не без разбора, а лишь убедившись в том, что “почве” это принесет пользу, что именно после уничтожения “старого”, отжившего она окажется в состоянии дать “двойной рост”».

Исследователь намечает, таким образом, чуть ли не программу-минимум и программу-максимум революционной борьбы, явно преувеличивая политическую конкретность базаровского высказывания.

Между тем в том же разговоре с Одинцовой есть действительно одно место (на него указывает и автор комментариев, и другие исследователи), которое несколько конкретизирует революционность Базарова, где герой говорит, что «нравственные болезни» всецело зависят от состояния общества, и тем самым выступает сторонником антропологических взглядов. Но этому высказыванию противоречит известная фраза Базарова: «Какую клевету ни возведи на человека, он в сущности заслуживает в двадцать раз хуже того». Последовательный сторонник антропологического принципа так бы не сказал. По его представлениям, порочность человека простирается лишь до определенной черты, а именно той, за которой начинается здоровая, незамутненная «сущность», «родовая принадлежность» всех людей.

Сказать, что любое суровое суждение будет все же недостаточно для человеческой испорченности, значит поставить свои антропологические убеждения под сильный удар, лишив их конкретности и какой-либо разумной цели.

Вот у Ситникова, считающего себя учеником Базарова, есть своя «цель». Славянская венгерка, славянская вязь на визитной карточке более или менее ясно говорят о его ставянофильских устремлениях (которых, кстати, начисто лишен Базаров). Есть своя «цель» и у Кукшиной: она «эмансипе», сторонница женского равноправия и всестороннего воспитания (проблемы, к которым Базаров также остается более чем холоден).

У Базарова такую определенность нащупать трудно. «Не дается, как клад в руки», как сказал бы один из героев Тургенева.

И все же в размышлениях о Базарове все более явственно встают два вопроса. Что он делал в прошлом помимо того, что учился в медико-хирургической академии? И что он намерен делать завтра помимо того, что будет сдавать на доктора и служить на поприще медицины? Вокруг этой темы кружат реплики и Павла Петровича, и Одинцовой, и отца Базарова. Кажется, вот-вот Базаров раскроется и интригующая тайна будет снята. Но Базаров упорно молчит или отделяется общими словами, а его друг Аркадий дать за него полного ответа не может.

Один раз разговор особенно близко подошел к опасной черте. «...Мы догадались, — говорит Базаров, — что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и доктринерству; мы увидали, что и умники наши, так называемые передовые люди и обличители, никуда не годятся, что мы занимается вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит, когда все наши акционерные общества лопаются единственно оттого, что оказывается недостаток в честных людях, когда самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке». На этом Базаров кончил. Теперь попробуем уловить конкретный смысл его филиппики.

Вначале кажется, что он выступает против болтунов и обличителей либерального толка во имя более решительных, радикальных мер. Но потом оказывается, что и к реформам в рамках легальности мы не подготовлены. Упоминание о «свободе, о кото-

рой хлопочет правительство», т. е. о готовящейся отмене крепостного права, порождает большой соблазн видеть в Базарове критика правительственной реформы слева. Но Базаров говорит ясно: даже и эта мера едва ли принесет пользу. (Тут я снова слышу ссылку на цензуру. Однако цензурные рамки заставляли недоговаривать, но не говорить того, чего честный писатель не думал; нечестному же писателю цензура была не страшна.) Словом, вторая часть речи Базарова резко противоречит первой. Объяснить противоречие мог лишь сам Базаров, но ему стало «досадно на самого себя, зачем он так распространялся перед этим барином». Следовательно, он считал, что и так сказал слишком много.

Говорят, наконец, что недостаток конкретности объясняется чуждой средой, в которой находится Базаров: перед кем ему там откровенничать? Среда объясняет сдержанность Базарова, но не сдержанность обрисовки образа. Тургенев — такой художник, который легко брал повествовательную нить в свои руки. «Познакомим с ним читателя, пока он сидит, подогнувши под себя ножки...» (это о Николае Петровиче); «...Аркадий рассказал ему историю своего дяди. Читатель найдет ее в следующей главе» (о Павле Петровиче) и т. д. Что же помешало писателю поступить таким же образом и с Базаровым, если бы он считал это нужным? Базаров — редкий пример тургеневского персонажа, у которого не только отсутствует предыстория, но по отношению к которому писатель совершенно не применяет и интроспекцию (авторское объяснение и проверку субъективного мира) в тех случаях, когда дело касается базаровской позиции, его прошлого и будущего (но по отношению к его любовным переживаниям такая интроспекция применяется!).

Когда речь идет о деле новом, необычном, появляется потребность изложить его в категориях, исключающих привычные ассоциации. Таков, разумеется, один из главных источников слова «нигилизм». В ответ на замечания Аркадия, что его друг «нигилист» (сам Базаров, как уже отмечалось, этого определения к себе не применяет, но его и не оспаривает), Николай Петрович вынужден с удивлением переспросить и затем объясняет себе смысл этого понятия исходя из его этимологии: «Это от латинского *nihil*, ничего, сколько я могу судить; стало быть, это слово означает человека, который... который ничего не признает?» Следовательно, раньше о таком «движении» он не слышал.

Впоследствии Тургенев с горечью отмечал, что слово «нигилист» было подхвачено людьми официальной ориентации

в качестве бранной клички для людей свободомыслящих и что при написании романа он этого не предвидел. Заявление писателя, бесспорно, правдивое. В свое время А. Батюто убедительно показал, что употребление слова «нигилизм» в двух статьях Каткова 1861 г. не предшествовало тургеневскому роману, но было подсказано его чтением. А еще раньше историю слова «нигилизм» до «Отцов и детей» специально исследовал академик М. Алексеев, пришедший к следующему выводу: «Слово *нигилизм*, *нигилист* изредка употреблялось у нас в 30–50-х гг. без определенной смысловой окраски (ничтожество, идеализм, материализм, скептицизм), меняющейся в зависимости от случайных причин»². Видимо, для Тургенева и важно было в данном случае отсутствие «определенной смысловой окраски» слова. Как в более широком плане – отсутствие определенной смысловой окраски базаровского отрицания.

Г. Бялый правильно отметил, что читателям «могло быть и даже должно было быть неясно, какое именно течение»³ представлял Базаров. К сожалению, это сказано мельком, без дальнейших выводов. На той же странице своего труда, касаясь реплики Базарова, что Ситниковы ему нужны, так как не боги горшки обжигают, исследователь пишет: «Разумеется, Ситников может пригодиться Базарову не для медицинских занятий». Но, думается, видеть в Ситникове эmissара по делам революции или даже революционного деятеля любого другого ранга – еще менее основательно.

Собирая воедино скудные реплики Базарова, обрывки фраз, намеки, мы намного легче представляем себе то, чего не хочет герой, чем то, к чему он стремится. Как Тургенев вел дневник Базарова, непроизвольно глядя на вещи глазами своего героя, так и мы не можем отделаться от звука его голоса, видим его сурово-презрительную насмешку, слышим его неизменное осуждение: «Пустяки!» – или самое резкое слово в его лексиконе: «Романтизм!» К Базарову применимо то, что сказано Тургеневым о Гамлете: его отрицание «сомневается в добре, но во зле оно не сомневается». И странное дело: сфера «зла» на наших глазах в романе все более возрастает, а вместе с нею возрастает и сила базаровского отрицания. Значит ли, что Базаров только разрушитель? О нет, тут нужны другие категории, ведь мы видели, герой недостаточно конкретен и в своем отрицании.

А между тем кто в романе действительно находится «накануне» дела – так это Базаров. На протяжении многих глав он

не живет, а жительствоует, подчиняясь случаю. Остановиться у Кирсановых? Отчего и не пожить у них, если представилась такая возможность? Поехать в город? Тоже можно: «...Поболтаемся дней пять-шесть, и баста...» Идти к губернатору? «Взялся за гуж – не говори, что не дюж! Приехали смотреть помещиков – давай их смотреть!» Словно Базаров убивает время в ожидании чего-то очень важного, главного.

Когда Базаров прощался с Аркадием и оба чувствовали, что прощаются навсегда, и Кирсанов с укором спросил своего друга, неужели у того не найдется напоследок значительного слова, Базаров «почесал у себя в затылке» и сказал: «Есть, Аркадий, есть у меня другие слова, только я их не выскажу, потому что это романтизм; это значит: рассыропиться». Как не открыл Базаров Аркадию своего значительного слова, так и не сказал нам, во что он верует и чему поклоняется. Его *profession de foi*⁴ осталось некой тревожащей тайной, готовой перейти в дело и не перешедшей, угадываемой и так и не угаданной, раскрываемой на протяжении всего романа и едва ли предназначенной к тому, чтобы быть раскрытой до конца.

2

Тургенев хотел изобразить в Базарове героя времени, «выражение новейшей нашей современности» (письмо к Достоевскому от 30 октября (11 ноября) 1861 г.). Писатель по свойству своего таланта отправлялся от конкретных лиц и фактов. Но это вовсе не значит, что он стремился к фотографическому, или, как тогда говорили, дагерротипному, отражению характера. Право на собственную концепцию образа признается за каждым художником, отчего же отказывать в нем автору «Отцов и детей»? Пора уже, кажется, оставить придирчивые сопоставления Базарова с Чернышевским, Добролюбовым или любым другим реальным лицом. Самое большое, что такие сопоставления могут дать, это констатацию некоторой толики сходства или различия, но едва ли они объяснят, что же такое сам Базаров.

Мы видели, что во многом образ Базарова с революционными демократами просто не соотносится, и если не раз писалось, что отрицательное отношение к каким-либо фактам выражается в их искажении, то еще никто не объяснил, почему

искажать эти факты нужно было до неузнаваемости. Вспомним так называемый антিনিгилистический роман – тут дело ясное. Антিনিгилистический роман пародировал революционных демократов в самом существе их деятельности – в революционной пропаганде, в попытке перестроить деревенскую жизнь на общинных началах, в эмансипации женщин, т. е. в связи с теми самыми проблемами, к которым Базаров или глух, или относится отрицательно. Но, с другой стороны, именно Тургенев принадлежал к тем, кто не верил в общину, в социалистический дух крестьянина, в революционную пропаганду и т. д.⁵ И, считая такое неверие признаком политической трезвости и проницательности, он сполна наделил им своего героя.

И это дискредитация?

Словом, при механическом подходе образ Базарова, составляющие его элементы кажутся таинственным кодом, ключ к которому потерян.

Когда сталкиваешься с большим произведением искусства, вспоминаются слова Ф. Буслаева: «Консерватизм или либерализм не создает картины или повести, точно так же как в старину недостаточно было одного благочестия, чтобы написать икону»⁶. Между тем мы нередко стремимся во что бы то ни стало вывести произведение только из «благочестия» или только из «либерализма». Мы горячо ратуем за историческое объяснение фактов искусства, но нередко сужаем историзм до злобы дня, расстановки сил, политической позиции, которые объясняют произведение только отчасти. Ибо историзм – сложное понятие. Оно подобно корневищу могучего дерева, и если одни его корешки стелются в поверхностных слоях, то другие уходят в глубокие слои почвы. Собственно, тайна жизненности больших произведений всегда состоит в их «многослойности».

Известно, что «Отцы и дети» захватили умы современников, как ни одно другое произведение Тургенева. На то имелись основания. Многие в романе было выхвачено живьем из кипящих, бурных «шестидесятых годов». Чего стоила одна только мысль столкнуть лекарского сына, бедняка, плебея с множеством помещиков и дворян – людей различных характеров, взглядов, идей и т. д. Герцен говорил, что Базаров «подавил собой» их всех – итог, который в пору действий и борьбы разночинной демократии приобретал политическую окраску. Злободневная сторона романа слишком хорошо известна, чтобы на ней надо было останавливаться подробно. В то же время эта злобо-

дневность сложнее, чем часто еще считается, за нею – другие пласты романа. Слово, отвечающее на веяния времени, – особенно если это слово художника – рождается не в один день: его исподволь формируют время и традиции.

Начнем с того, что задолго до Тургенева в искусстве наметилось противопоставление двух типов людей по признаку отношения к действительности: с одной стороны, человека реалистического склада, чуждого самообольщений и иллюзий, с другой – идеалиста и энтузиаста.

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой, –

говорилось о Ленском и Онегине, в которых немецкий писатель, переводчик русской литературы Фарнгаген фон Энзе в статье «Сочинения Александра Пушкина» отмечал двойственность человеческой природы вообще и две стороны образа самого поэта. На развитие этой антитезы большое влияние оказали художественные персонажи прошлого, а также реальные исторические фигуры. Так, в конце XVIII в. романтики склонны были трактовать «донкихотскую пару» – сочетание трезвой положительности Санчо и энтузиазма Дон Кихота – как символ человеческого прогресса (см. об этом: «Эпизод из истории вечных образов» в наст. издании). Одно время крайними точками антитезы служили Гёте и Шиллер. (Герцен противопоставлял «старому реалисту» Гёте, с его «симпатией со вселенной», мечтательного «поэта юношества» Шиллера. Вообще в русской критике и публицистике 1830–1840-х годов эта параллель была ходовой.) Можно проследить судьбу указанной типологии, но мы этого делать сейчас не будем. Обратимся лишь к одному факту, поскольку он касается творчества Тургенева.

Когда появился «Хорь и Калиныч», первый очерк из цикла «Записок охотника», многие были поражены необыкновенной новизной и смелостью изображения народа. Да, смелостью, хотя тургеневский очерк почти не коснулся опасной темы крепостного права. Но Белинский писал по поводу «Хоря и Калиныча»: «Автор зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил»⁷.

Штрихи из очерка вроде тех, что Хоря «занимали вопросы административные и государственные», а Калиныч понимал язык природы, «пел довольно приятно» и т. д., – эти штрихи,

вероятно, нейтральны в сегодняшнем восприятии. Но для людей 40-х годов позапрошлого века они были полны злободневного смысла, как и общая характеристика двух крестьян, в которую эти штрихи складывались. «Оба приятеля нисколько не походили друг на друга. Хорь был человек положительный, практический, административная голова, рационалист; Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных». Читатель угадывал в этом описании господствовавшее понятие о двух важнейших типах мироощущений, психологического склада, даже философских воззрений. И вот, оказывается, эти понятия могут быть применены к народной жизни! В первоначальном тексте рассказа (напечатанном в «Современнике») не случайно упоминалось о Гёте и Шиллере («словом, Хорь походил более на Гёте, Калиныч более на Шиллера...»). Легко и свободно приложил Тургенев к явлениям крестьянского мира те масштабы, которые по традиции прилагались к более «высоким» сферам жизни.

После этого нам не покажется случайным, что по «складу лица» писатель сравнивает Хоря с Сократом, а по страсти к преобразованиям — с Петром Великим («...из наших разговоров я вынес одно убеждение, которого, вероятно, никак не ожидают читатели, — убеждение, что Петр Великий был по преимуществу русский человек...»). Русская народная жизнь в своем нравственном содержании поднималась Тургеневым до уровня жизни общечеловеческой.

В этом состояла особенность тургеневского изображения народа, и современники, безусловно, чувствовали ее, когда подчеркивали свежесть и новизну его крестьянских рассказов. Белинский вслед за приведенными словами о том, что писатель «зашел к народу» с новой стороны, описывал Хоря и Калиныча как два противоположных типа «в простом народе». Герцен же говорил еще определеннее: Тургенев «наделил, конечно шутки ради, одного — характером Гёте, а другого — характером Шиллера. Но по мере того, как Тургенев приглядывался к господскому дому и к чердаку бурмистра, он увлекся своей темой. Шутка постепенно исчезла, и поэт нарисовал нам два различных, серьезных поэтических типа русских крестьян. Не привыкшая к этому публика рукоплескала»⁸.

Но вернемся к судьбе указанного противопоставления. Во всех приведенных примерах, включая «Хоря и Калиныча», оно имеет общий смысл, выявляя психологические возможности

человеческого характера. Однако начиная со второй половины 1840-х годов антитеза резко заостряется под влиянием конкретного, живого вопроса, который занимает русское общество. Вопросом этим является «дело» и приспособленность к нему каждого из двух противоположных типов. Такого подчеркнутого практического смысла знакомая нам типология в мировой литературе еще не получала, исключая, может быть, только гётевского «Вильгельма Мейстера».

Мы улавливаем практические нотки уже в столкновении двух Адуевых в гончаровской «Обыкновенной истории», в споре о том, что лучше, узкое дело или многосторонняя бездеятельность, причем точка зрения автора не совпадает ни с одной из спорящих сторон и равно возвышается над обеими. Почти одновременно в романе Герцена «Кто виноват?» был описан аналогичный спор между бездеятельным Бельтовым и практичным и трезвым Круповым.

«— Вы предпочитаете хроническое самоубийство, — возразил Крупов... — понимаю, вам жизнь надоела от праздности, — ничего не делать, должно быть, очень скучно; вы, как все богатые люди, не привыкли к труду. Дай вам судьба определенное занятие да отними она у вас Белое Поле, вы бы стали работать, положим на себя, из хлеба, а польза-то вышла бы для других; так-то все на свете и делается.

— Помилуйте, Семен Иванович, неужели вы думаете, что, кроме голода, нет довольно сильного побуждения на труд?.. Уж, конечно, я не по охоте избрал жизнь праздную и утомительную для меня...

— Красно-то вы говорите, красно, — заметил Крупов, — а все мне сдается, что хороший работник без работы не останется.

— Да что же вы думаете, эти лионские работники, которые умирают голодной смертью с готовностью трудиться, за недостатком работы, не умеют ничего делать или из ума шутят?.. Не торопитесь осуждать и не торопитесь прописывать душевное спокойствие и конский щавель...»

Снова каждый из спорящих односторонен, и снова авторская позиция возвышается над ними обоими. Бельтов пассивен, так как понимает, что возможности большой политической деятельности в русских условиях перед ним закрыты, а довольствоваться малым он не желает. Крупов активен, так как видит смысл своей врачебной практики и высоко мыслью не заносится. Один исходит из сложившегося уклада, другой из несоединимого с ним

идеала. Один говорит: все или ничего! Другой отвечает известной поговоркой: лучше синица в руках, чем журавль в небе. Таковы две противоположные грани диалогического конфликта «натуральной школы», описанного нами подробно в статье «О движущейся типологии конфликтов» (Мани Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987).

Своеобразным итогом подобных исканий и размышлений явилась речь Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», произнесенная в январе 1860 г., незадолго до начала работы над «Отцами и детьми». Мы уже подробно разбирали этот документ (см. в настоящем издании). Сейчас кратко повторим лишь то, что необходимо для понимания тургеневского романа.

Писатель выбрал двух героев мировой литературы, так как в них «воплощены две коренные, противоположные особенности человеческой природы – оба конца той оси, на которой она вертится».

Можно сказать, что Тургенев исходит из традиционного разграничения трезвого человека и человека экстремы. Но это разграничение проведено с небывалым еще упором на «дело». Писатель, например, спрашивает: «Что нужды, что, думая иметь дело с вредными великанами, Дон-Кихот нападает на полезные ветряные мельницы... Кто, жертвуя собою, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, тот едва ли способен на самопожертвование».

Не нужно подробно объяснять (это, в общем-то, известно), как воспринимались тургеневские размышления о Дон Кихоте людьми «шестидесятых годов». Несмотря на то что оба типа обрисованы как равно необходимые и дополняющие друг друга, Дон Кихот в своей реальной функции был особенно актуален. Именно в Дон Кихоте виделось то начало движения и воли, в которых так нуждались деятельные русские люди, прошедшие через философские искания, рефлекссию, мучительные колебания и неверие в свои силы.

Подтверждение этой мысли читатели увидели в тургеневском романе «Накануне».

В Инсарове, по словам критика, выражено «высокое начало самопожертвования»⁹. Его угрюмая сосредоточенность на одной идее и готовность претерпеть ради нее любые лишения, даже известная сухость и односторонность натуры, закрытой и интересам поэзии, и многосторонним влияниям жизни, – все

это воспринималось как прямая конкретизация и развитие донкихотского типа. Казалось бы, путь был намечен; следующий тургеневский герой подтвердит сказанное и добавит новые, более яркие черты к облику героя времени... И вот явился Базаров.

Вы вглядываетесь в Базарова, в этого последнего отпрыска большого «типологического» древа, и поражаетесь: какое же он необычное, сложное явление! С одной стороны, идея дела организует важнейшие центры базаровской психики. Либеральное критиканство, дряблость, краснобаиство чуют в Базарове своего смертельного врага. Базаров засучивает рукава, готовится к драке, к борьбе. Он и поэзию и «художества» отвергает по тем же мотивам, что и Инсаров: от них не дождешься осязательного эффекта, они бесполезны. Но с другой стороны...

Тургенев отмечает, что люди донкихотского типа живут «вне себя, для других», они бескорыстны до забвения собственных интересов и личности. Для Базарова вопрос о том, достойны ли другие затрачиваемых им сил, не праздный, и нередко шевелится в нем болезненное сомнение: стоит ли еще лезть из кожи ради какого-то «Филипа или Сидора», который даже спасибо ему не скажет. Тургенев замечает, что Дон Кихоты ведут за собой толпу, хотя она и побивает их на первых порах камнями. К Базарову люди тянутся, но он отталкивает их ледяным презрением. Сомнения в правильности выбранных средств свойственны Гамлету, а не Дон Кихоту. Но что такое базаровский скепсис по отношению к общине, к мужику, к крестьянскому быту, к пропаганде и проч., как не прогрессирующее хроническое сомнение? От сражения с великанами Базаров, как Гамлет, пожалуй, уклонится, но перед этим он не раз подумает, действительно ли перед ним великаны, а не ветряные мельницы и действительно ли в его руках оружие, а не картонный меч.

Тургенев признавал, правда, что деление на два типа условно в том смысле, что каждый человек лишь приближается к одному из них. Но отношение Базарова к этой дилемме значительно сложнее. Если хотите, это *гамлетизирующий Дон Кихот* — сочетание парадоксальное и в старом смысле ненормальное. Понадобились необычайные обстоятельства, чтобы его вызвать. Как аномалия стрелки компаса указывает на приближение к магнитному полю, так и смещение устойчивых, освященных мировой традицией психологических категорий говорит о том, что тургеневский герой времени, «человек дела», вступил в полосу кризиса.

Что же произошло? Вдумаемся в такую особенность Дон Кихота: он воплощает в себе «веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся *вне* отдельного человека, не легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения и силе жертвы». Слово «вне» выделено писателем. С этим акцентом связана целая эпоха общественного сознания, которую Тургенев постигал, разумеется, прежде всего непосредственно, острым взглядом художника. Однако и сознательную мысль Тургенева, с живейшим вниманием следившего за философским движением века, мы не будем сбрасывать со счетов.

От ранних немецких романтиков через философские системы Канта, Фихте и Шеллинга к учению Гегеля, величайшего из систематиков, ярко проступает все возрастающее стремление человеческого ума к универсальности. К приведению всего сущего, универсума, к одному философскому знаменателю. К «подчинению» всех многообразных и разнокалиберных факторов физического и духовного бытия, прошлого и настоящего одному мировому закону, понимаемому, разумеется, идеалистически – как дух, идея. Мир был организован, человеческая история тоже; важно было уловить принцип организации и поступать в согласии с ним.

Обратите внимание, как тесно увязаны в жизни Дон Кихота неслыханные трудности с необыкновенными преимуществами: вот Дон Кихот, увиденный глазами человека XIX века! Дело требует от него служения и жертв, но дано ему извне. Человек не вырабатывает в себе веры, он приобщается к ней. Поэтому возможно «постоянство служения». Предполагать, что в механизме организации мира что-либо откажет, не приходится. Дон Кихот принимает мельницы за великанов и цирюльничий таз за волшебный шлем Мамбрина не из-за легковерия или слепоты, но потому что исключает непредвиденное. Мир в основе своей разумен, хотя в нем и сильны неразумные силы.

Вступая в жизнь, человек попадает в поле действия некой предопределенности – жестокой и утешительной в одно и то же время. Мировому духу, любил говорить Гегель, спешить некуда. Медленно и уверенно осуществляет он свою работу, подчас обрекая на заклятие целые поколения. Но зато тем, кому выпали звездные часы (например, представителям народа, возглавляю-

щего в данный момент всемирно-исторический прогресс), — им можно позавидовать. Воистину, «блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые!» И кто при этом был приглашен «на пир» в качестве равноправного «собеседника»... Но и тем миллионам, которым суждено лишь унавоживать своими телами почву для будущих поколений, сохранена утешительная возможность сознавать, что они составили необходимое звено общего развития.

Не следует думать, что все это касалось лишь специальных философских вопросов. Идеи универсальности определяли весь строй мыслей и чувств не одного поколения русских (и не только русских) интеллигентов, влияли на решение кардинальных проблем — борьбы со злом, справедливого устройства общества. Вот лишь один пример из множества подобных. Станкевич сообщал в одном из писем: «Марков (русский художник, проживавший в Риме. — Ю. М.) был на днях у меня и закидал меня философскими вопросами и сомнениями, на которые было ему трудно отвечать... Я никогда почти не делаю себе таких вопросов. В мире господствует дух, разум: это успокаивает меня насчет всего. Но его требования не эгоистические — нет! Существование одного голодного нищего довольно для него, чтоб разрушить гармонию природы. Тут трудно отвечать что-нибудь, тут помогает характер, помогает невольная вера, основанная на знании разумного начала»¹⁰. Станкевич не мирился (как обычно считают) в тривиальном смысле этого слова с гримасами и горестями жизни, но он апеллировал к философской мудрости и терпению. На историю можно положиться как на аriadнину нить: как она ни запутанна и ни длинна, но к свету выведет.

Кстати, и знакомая нам антитеза трезвого человека и энтузиаста дела соответствовала в значительной мере только что описанному типу мышления. Мало того, что она стремилась к универсальности, к подразделению всего многообразия человеческого материала на два кардинальных типа, стремилась к их будущему объединению (в духе философского синтеза противоположностей), но и сама характеристика этих типов была вдохновлена философскими послылками. Нужно было освободиться от мечтательности, прекраснодушия, как любили говорить русские гегельянцы; приучить себя к холодно бесстрашному пониманию мирового закона, сохранив одновременно и широту взгляда.

Мы иногда упрощенно понимаем рост естественно-научных и материалистических интересов начиная со второй половины 1840-х годов как только освобождение от идеалистических

посылок. Это лишь одна сторона процесса. Вместе с нею проходило начавшееся у нас еще в рамках идеализма (о западной философии я уже не говорю) освобождение от гегелевской *Allgemeinheit*, всеобщности.

И едва ли можно понять все значение базаровской вражды к романтизму, если не учесть следующий характерный сдвиг. Для целой плеяды русских мыслителей философия (т. е. истинная философия, вначале шеллингианская система тождества, а затем гегелевского типа) враждебна романтизму. Для Базарова подлинное знание враждебно и романтизму, и указанной философии, вместе взятым. Чуткий Павел Петрович уловил этот сдвиг. «Прежде, — говорит он, — были гегелисты, а теперь нигилисты».

Мы также не поймем непримиримой ненависти Базарова к «принципам», к общим понятиям, в числе которых есть и такие, как «прогресс», «материализм», если не учтем, что они в его глазах представляют некие универсалии, предлагаемые человеку извне. И науки им признаются только конкретные, а не наука вообще, какую претендовала быть философия. Тут, пожалуй, мы приближаемся к сердцевине его мироощущения.

Базаров не признает «никаких авторитетов». «И чему я буду верить? Мне скажут дело, я соглашусь, вот и все». «Я ничьих мнений не разделяю: я имею свои». Что значит эта почти маниакальная враждебность Базарова к авторитетам, среди которых, вероятно, есть и близкие ему по духу? Больше всего боится он, чтобы к нему кто-нибудь не подкрался незаметно и не заарканил в свою веру.

Об Инсарове окружающие говорят, что осуществляемое им дело сильнее его. «Кто отдался весь... весь... весь... тому горя мало, тот уж ни за что не отвечает. Не я хочу: то хочет». «То» руководит и действиями Дон Кихота. Базаров же не хочет этого «то» и не верит в него. Живые веяния времени он стремится претворить в свой взгляд и признает их лишь постольку, поскольку они исходят из его натуры. Когда Базаров с вызовом говорит, что честность есть ощущение и что «глубже этого люди никогда не проникнут», то он как раз выступает против навязывания ему любого категорического императива.

Новизна мироощущения Базарова ярко выступила в его восприятии природы. Чувство природы, вообще говоря, — симптоматичный фактор, быстро улавливающий малейшие перемены в типе мышления. Для ранней романтической натурфилософии человек — частица природы, одна клетка макрокосма. В великих

философских системах человек объединен с природой единством законов развития. И в том и в другом случае человек не противостоит природе, между ними существуют близкие, доверительные отношения, высокий пример которых явил Гёте: «Была ему звездная книга ясна, / И с ним говорила морская волна» (Е. Баратынский. «На смерть Гёте», 1833).

Для Базарова же произошло отпадение человека от природы. Вот его знаменитые слова из XXI главы: «...Я думаю, я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие!..»

Природа к человеку ни добра, ни враждебна – она равнодушна. Природа и человек – величины несоизмеримые и несопрягаемые. В сравнении с вечной природой человек мучительно ощущает свою эфемерность. Этого ощущения, конечно, не было бы при пантеистическом или философско-систематическом отношении к природе.

Базаровские слова близки высказыванию о природе художника из «Довольно»: «Бессознательно и неуклонно покорная законам, она не знает искусства, как не знает свободы, как не знает добра, от века движущаяся, от века преходящая, она не терпит ничего бессмертного, ничего неизменного...» Острота восприятия «равнодушной природы» состоит здесь в том, что в ней уже не признается мировой разум.

На это могут возразить, что базаровские слова произнесены в состоянии депрессии, после объяснения с Одинцовой. Но что такое его всем известный афоризм: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», – как не выражение того же мироощущения? Природа уже не «мировая душа» (какою она была и осталась для черпающего в ней утешения Николая Петровича) – это скорее скопище отчужденных и мертвых предметов, противостоящих человеку. Человек должен их покорить и поставить себе на службу.

Базаров ощущает себя один на один с природой. Он на краю бездны, которая «ежеминутно под ним разверзнуться может». Все остальные люди словно не в счет. Но индивидуализм Базарова нельзя понимать слишком буквально. Это скорее самоощущение отдельного «я» перед лицом мира, бесконечно более

сложного, чем это казалось раньше. В этих условиях у него нет более верного средства проверить свою силу, чем предъявить все свои права.

Создалась новая, необычайно напряженная ситуация – назовем ее философской, помня об условности этого понятия. Эта ситуация не отменяет ситуацию злободневную, конкретную (к которой обычно сводят содержание романа), она шире, объемнее ее. В ней – переломный момент длительного духовного развития. С одной стороны, преодоление универсальности необычайно развязало волю человека, его творческую жизнеспособность. Но с другой – оно наполнило его новыми, неизвестными еще сомнениями. Каков реальный объем человеческой свободы? Что регулирует отношения людей друг к другу в новом, распавшемся мире? Какова степень общности понятий о мире, долженствующих заменить универсальность гегелевского типа? Эти и другие вопросы со всей силой будут поставлены Достоевским и другими писателями. В тургеневском романе они еще не дифференцированы и тем более не нашли своих ответов. В «Отцах и детях» схвачен самый момент перелома. Казалось бы, освобождение от высшей предопределенности облегчает положение человека. Увы, человек требовательнее Бога. На изменение ситуации Базаров ответил – и в этом его главное отличие – бесконечной, прогрессирующей требовательностью.

Но от этой же необычной ситуации – волны пессимизма и безверия, которые порою захлестывают и Базарова. «Я думаю: хорошо моим родителям жить на свете! Отец в шестьдесят лет хлопочет, толкует о “паллиативных” средствах... и матери моей хорошо: день ее до того напичкан всякими занятиями, ахами да охами, что ей и опомниться некогда; а я...» Подтекст этого сегования ясен: у родителей хоть какая, а есть цель, у него же ее нет. Пожалуй, верх самоиронии Базарова – поведение во время дуэли, события, как мы говорили в другом месте, столь важного и для испытания героя, и для конструирования романа в целом¹¹. Для Павла Петровича дуэль – дело чести, он вступает в нее с сознанием своей благородной миссии. Для Базарова дуэль – шутовская комедия, однако не забудем, что в ней он хладнокровно ставит на карту свою жизнь. Скажут, что все это он говорит и делает после объяснения с Анной Сергеевной. Но сама ситуация, в которой любовная трагедия приобретает повышенное значение и способна резко изменить самочувствие такого человека, как Базаров, говорит сама за себя.

Во времена, более близкие к нам, ситуация романа была бы определена как столкновение человека со «слепым процессом». Несомненно, в «Отцах и детях» отразился один из начальных моментов перехода к новым воззрениям. Но именно поэтому во избежание модернизации мы должны провести демаркационную линию.

Базаров сомневается в разумности мироздания, но в возможностях разума как силы, познающей и преобразующей жизнь, он не сомневается. Он только уклоняется от конкретных ответов, держа их в тайне. В «Отцах и детях» перспектива развития не оборвана, оставлены в силе различные возможности, в том числе и возможность перехода к новой общности взглядов. Какая из этих возможностей осуществится – на это ни Базаров, ни роман в целом не отвечают.

Но то, что описанная ситуация промежуточная и удержаться навсегда на ней невозможно, в романе заявлено ясно. Понимает это и Базаров. У него чешутся руки, он грозит ломать других. Пока же он ломает в основном себя («Наш брат, самоломаный», – говорит он). Вероятно, будущая ситуация потребует уже не Базаровых. Сила же Базарова – в безграничных требованиях, которые он предъявляет к другим и к себе. Вернее, к себе и к другим.

«Решился все косить – валяй и себя по ногам!» – высший принцип базаровской этики. Самокритику Базарова тоже нельзя понимать слишком лично. Это самосознание человека, знающего, что для победы всякого нового движения нужно, чтобы оно само проверяло свою жизненность. И коли не выдержит – значит, «туда ему и дорога».

В разговоре с Аркадием Базаров обронил интересное выражение: «противоположное общее место», пояснив его так: «Сказать, например, что просвещение полезно, это общее место; а сказать, что просвещение вредно, это противоположное общее место. Оно как будто щеголеватее, а в сущности одно и то же». Базарову не по душе трюизмы любого толка – реакционного или прогрессивного. Ему не нравится то, что входит в привычку, становится мнением многих. Вероятно, Аркадий не слишком упрощает высказывания своего друга, но, будучи повторены, произнесены второй раз, они нередко вызывают в Базарове мучительное отвращение. Базаров – в вечном отталкивании от обычного, входящего в массовое употребление. Приглядевшись к нему, он уже видит обратную сторону. Одинцовой не претят его резкие

суждения, так как ей претило «одно пошлое», «а в пошлости никто бы не упрекнул Базарова». «Пошлое» понимается тут как раз в смысле обыкновенного («пошлым», в смысле «циничным», Базаров грешит не раз). Базаров как тип не допускает повторения – в одной ли фразе или в другом сходном типе. Повторение Базарова – это карикатура, Ситников, в лучшем случае это Аркадий. По самому существу своих безграничных стремлений Базаров должен быть один.

Да, Базаров – максималист. Качество, отличавшее людей романтического типа, неисправимых мечтателей, энтузиастов, тесно соединилось с его вполне трезвым отношением к жизни и к делу. На почву реальности Базаров перенес неутолимую жажду совершенствования. «...Удовлетворить Базарова, – отмечал Писарев, – могла бы только целая вечность постоянно расширяющейся деятельности». Целая вечность! Где же ее взять на нашей ограниченной земле, в мире относительных ценностей? Роман-тик переносил свою жажду совершенства в страстное томление – «туда!». Базаров этого сделать не мог бы и не стал бы. «К несчастью для себя, – продолжает Писарев, – Базаров не признает вечного существования человеческой личности»¹².

Между тем вполне закономерно в тургеневском романе вновь возникает такая расстановка главных персонажей, над преодолением которой немало потрудились писатели в прежние годы. От «Евгения Онегина» по длинной цепи произведений, некоторые из них мы уже называли («Обыкновенная история», «Кто виноват?», «Хорь и Калиныч»), проходит последовательное стремление лишить главного героя монопольного места, окружить его «оппонентами», представляющими другие грани действительности, выдвинуть хор равноправных или, по крайней мере, не столь резко удаленных друг от друга на иерархической лестнице голосов (на этой почве и возник диалогический конфликт¹³). В «Отцах и детях» повествование вновь тяготеет к прежней структурной формуле: один «против» всех.

Душевным движениям друга Базарова Аркадия принято не доверять. А собственно, почему? Аркадий по-своему умен и поэтичен. Он говорит Кате: «...яшень по-русски очень хорошо назван: ни одно дерево так легко и ясно не сквозит на воздухе...» Это хорошо сказано, так мог бы сказать и сам Тургенев. Проигрывает Аркадий тогда, когда перестает быть самим собой, когда пытается взвалить себе на плечи груз базаровского максимализма. Этот груз явно не по нему, но и многие ли его выдержат?

«Я теперь уже не тот заносчивый мальчик, каким я сюда приехал... — говорит Аркадий Кате, — я по-прежнему желаю быть полезным, желаю посвятить все мои силы истине, но я уже не там ищу свои идеалы, где искал их прежде; они представляются мне... гораздо ближе». Сам не сознавая того, Аркадий разыграл перед Катей небольшую поэтическую пьеску, направленную против той, какую представляли шиллеровские «Идеалы», — эта вдохновенная греза всех русских романтиков.

У больших произведений искусства есть интересная особенность: в коллизии, лежащей в их основе, всегда «запрятана» другая коллизия, в последней — еще одна и т. д. Время, углубляя произведение, открывает в нем внутри одной поэтической возможности — новую.

Простейшая мысль, к которой подводил тургеневский роман, — будто в нем дано столкновение поколений, отцов и детей, людей разного возрастного и культурного типа. Внутри этого конфликта увидели более острый и для произведения более оправданный — конфликт плебея и аристократов. Но и этим не исчерпывается все богатство содержания романа. В глубине его мы явственно различаем большую философскую проблему, и конфликт Базарова с окружающими исполнен высшего значения. Эпитет «сатанинский», брошенный Павлом Петровичем, не пустой по отношению к Базарову. Базарову выпала доля пережить начальную стадию нового и, вероятно, самого мучительного вида отпадения — отпадения от мира, в котором уже нет Бога.

4

Давно известно, что отношение героя к любви и смерти открывает его важнейшие черты. Остановимся и мы на любви и смерти Базарова: в них выражается философское значение этого образа.

Базаров любит безответно; безответная любовь написана ему на роду. Предположим, что Одинцова ответила бы на его чувства: Базаров в роли возлюбленного, счастливого мужа — мыслимая ли это картина?.. О Елене, узнавшей, что она любима Инсаровым, говорится: «Тишина блаженства, тишина невозмутимой пристани, достигнутой цели... наполнила ее всю своею божественной волной». (Правда, заметим, это состояние оказалось

преходящим.) Но тишина и блаженство — это то самое, что принципиально противопоказано Базарову. Да и «пристань» тоже.

Предположим невероятное. Одинцова не только полюбила Базарова, но и готова разделить его заботы, взяться за то же дело. Очень была бы достойная картина, если бы... если бы Базаров знал сам, на каком деле он остановится.

Байрон, кажется, говорил: чтобы стать поэтом, надо бедствовать или пережить несчастливую любовь. Чтобы остаться максималистом, Базаров должен был полюбить безответно.

А между тем Базаров любит как здоровый, нормальный мужчина, и любовь в смысле идеальном, в смысле «романтизма средних веков», он не понимает. Рыцарь Тоггенбург, заточившийся в монастырь в сладком томлении по возлюбленной, — предмет его желчных насмешек. Нет основания считать, что, переживая свою трудную любовь, он в чем-либо изменился в направлении такой идеальности, да и Анна Сергеевна — не средневековая дама сердца. Если Базаров с удивлением узнает в себе рецидивы романтизма и берется ожесточенно преследовать их, то это означает прежде всего непреодолимую силу нормального чувства. «Нравится тебе женщина, — говаривал он, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась». Но, оказывается, отвернуться нельзя, нет сил, и земля, оказывается, сошлась клином.

Но откуда же эта «злоба» в любви Базарова и почему Одинцову пугает его недоброе выражение лица? Базаров — человек изменившегося миросозерцания, нового строя чувств. Романтизм «средних веков», как и классический романтизм (в этом они сходились), переносил свой идеал в любимого человека. Любовь — небесная сила, а красота, любимая женщина — одно из воплощений (вероятно, ярчайшее) философской разумности мира. Поэтому необычайно высоко поднималась любовь платоническая: красоте как воплощению идеальности следовало прежде всего поклоняться, владеть ею — необязательно. Но Базаров, мы знаем, никаких общих сил, данных нам идеально, не признает. Для него существует только конкретная женщина, Анна Сергеевна Одинцова, со своим чарующим голосом, стройным станом, покатыми плечами. Ее надо взять, подчинить себе, как подчиняют природу (снова вспомним базаровский афоризм о природе). Подчинить себе, плебею и бедняку, эту гордую аристократку. Но зато и в случае неудачи боль от такого чувства намного острее, чем от любви романтической. Она не может найти себе утешения в сладкой

мысли о бескорыстно преданном поклонении идеалу. Она переживается как обида, почти как оскорбление и потому неразлучна со «злостью».

Точно так же и смерть в новой ситуации переживается острее и трагичнее. Для человека, видящего высший смысл своей краткой жизни, удары судьбы оправданны.

Кто слез на хлеб свой не ронял,
Кто близ одра, как близ могилы,
В ночи, бессонный, не рыдал, —
Тот вас не знает, вышни силы!

На жизнь мы брошены от вас!
И вы ж, дав знаться нам с виною,
Страданью выдаете нас,
Вину преследуете мздою.

Человеческому самолюбию гораздо легче сознавать, что кто-то «выдает» его страданью, чем думать, что оно причинено им самим или возникло из не провоцируемого никем стечения обстоятельств. Пусть этот «кто-то» будет личная сила или абсолютная идея. Пусть сила злая — все же это лучше, чем ничего. «Увы! Не привидения, не фантастические, подземные силы страшны; не страшна гофманщина... Страшно то, что нет ничего страшного...» — записывает художник из тургеневского «Довольно». Под «гофманщиной» тут имеется в виду оправдание ирреальным, т. е. одухотворение страшного элемента в жизни.

Но именно поэтому смерть Базарова должна быть случайной. В ней некого винить, кроме своей собственной небрежности. Она ничем не искупалась — ни высокой жертвой, ни интересами «дела», к которому готовился Базаров. Это испытание смертью в самом прямом и чистом значении этого слова.

Базаров не мог черпать утешения ни в натурфилософском, ни в пантеистическом (в том числе и в духе Шопенгауэра) понимании смерти, не говоря уже о личном бессмертии. Человеческая жизнь — искра, которая взлетела над потоком и в него бесследно канет. Думать по-другому — значит впадать в «романтизм». До сих пор Базаров понимал эту истину «теоретически», в общем виде. Теперь ему предстояло испытать ее на своей шкуре.

Ибо хорошо известно: одно дело не верить в «принципы», когда ты здоров, силен, и другое — когда обстоятельства склады-

ваются круто. Многие сильные умы в этой ситуации ломались и находили утешение в мистицизме и религии (и Базарову, как нарочно, предоставляется такая возможность, но он ее отвергает). Если же не в религии, то по крайней мере в самообмане, в надеждах. Базаров отвергает и эту возможность. Где же ему почерпнуть мужество? Только в себе самом, в бестрепетно ясном взгляде правде в глаза. И в последний момент он говорит: «До сих пор не трушу... а там придет беспамятство, и фюиты!», «Все равно: вилять хвостом не стану».

В одном из произведений Тургенев писал, перефразируя Паскаля: «Если бы целая вселенная раздавила человека, он был бы все-таки выше вселенной, потому что он бы знал, что она его давит, а она бы этого не знала». Утешение, конечно, слабое, но Базаров обнаружил нечто большее, чем знание, — стойкость. До конца не отступился он от своего гордого «нет!», сказанного и перед лицом «вселенной», и перед бездной, которая его поглотила.

А все же есть в смерти Базарова примиряющий элемент, понимаемый, разумеется, не тривиально, а в смысле ее достаточного основания, соответствия задуманному типу. Вообще трудно назвать другого писателя, у которого бы так часто произведения оканчивались смертью героя и эта смерть была бы так значима. У Тургенева есть смерть борца и смерть жертвы, смерть неудачника и смерть игрока, ставящего на карту жизнь и отдающего ее бестрепетно за миг наслаждения. Смерть Базарова оправдана по-своему. Как в любви нельзя было доводить Базарова до «тишины блаженства, тишины невозмутимой пристани», так и в его предполагаемом деле он должен был остаться на пороге еще не реализуемых, вынашиваемых и потому безграничных стремлений. Базаров должен был умереть, чтобы остаться Базаровым.

5

Теперь мы можем остановиться на некоторых моментах критического восприятия «Отцов и детей». Как известно, одним из первых с развернутой оценкой романа выступил критик «Современника», журнала революционно-демократического направления. Это был Антонович. Речь идет о его известной статье «Асмодей нашего времени».

Читая сейчас эту статью, не можешь отделаться от вопроса: какое произведение разбирает критик? Кажется, что Антонович читал какую-то неизвестную нам, навсегда утраченную редакцию «Отцов и детей».

М. Антонович писал: «... вы забываете, что перед вами лежит роман талантливого художника, и воображаете, что вы читаете морально-философский трактат, но плохой и поверхностный, который, не удовлетворяя уму, тем самым производит неприятное впечатление и на ваше чувство. Это показывает, что новое произведение г. Тургенева крайне неудовлетворительно в художественном отношении». Далее: «О нравственном характере и нравственных качествах героя и говорить нечего; это не человек, а какое-то ужасное существо, просто дьявол, или, выражаясь более поэтически, асмодей. Он систематически ненавидит и преследует все, начиная от своих добрых родителей, которых он терпеть не может, и оканчивая лягушками, которых он режет с беспощадной жестокостью». «И от этого в целом выходит не характер, не живая личность, а карикатура, чудовище с крошечной головкой и гигантским ртом, с маленьким лицом и преобладающим носом...»¹⁴

Можно без конца выписывать из Антоновича подобные места, которые звучат столь же дико. Но интереснее посмотреть, почему все-таки критик пришел к своим выводам. Эстетическая глухота Антоновича, о которой много и правильно писалось, не объясняет всего дела. Свой подход к произведению Антонович обозначил достаточно ясно.

«Везде, — писал он, — в статистике, экономике, торговле, всегда берут для сравнения средние величины и цифры; то же самое должно быть и в нравственной статистике. Определяя в романе нравственное отношение между двумя поколениями, автор, конечно, описывает не аномалии, не исключения, а явления обыкновенные, часто встречающиеся, средние цифры, отношения, существующие в большинстве случаев и при равных условиях. Из этого выходит необходимое заключение, что г. Тургенев представляет себе вообще молодых людей такими, каковы молодые герои его романа, и, по его мнению, те умственные и нравственные качества, которыми отличаются последние, принадлежат большинству молодого поколения, то есть, выражаясь языком средних чисел, всем молодым людям; герои романа — это образцы современных детей»¹⁵.

Итак, вся художественная, философская концепция произведения не в счет. Глаз писателя — нечто вроде статистического

аппарата, перерабатывающего жизненные впечатления в «средние величины и цифры». Вне художественной мысли автора героям назначено лишь представлять различные типы действительности в их «среднем» выражении. А если так, то критику, имеющему, конечно, свои понятия об этих типах, предоставлена широкая возможность уличить писателя в искажении. На глазах читателя мысль Антоновича описывает порочный круг: вначале Базаров принимается за того, кем он должен быть, а затем на основе созданной («средней») нормы он уличается в недостатках, отступлениях и излишествах. Общий вывод: роман – непростительная клевета на молодое поколение.

В работе «К спорам об «Отцах и детях»» Г. Фридлендер пишет, что статья Антоновича заслуживает доли оправдания как литературный памфлет: «Антонович вовсе не стремился в этой статье дать полную, строго объективную историческую оценку «Отцов и детей», – нужна изрядная доля наивности, чтобы приписывать ему такое намерение». Он лишь хотел «предельно заострить» некоторые черты «с целью дискредитировать роман Тургенева в глазах молодого поколения»¹⁶. Допустим, что это так (хотя в действительности можно привести немало данных, показывающих, что Антонович стремился к «полной» оценке романа). Но ведь памфлеты пишут не на любое произведение. Памфлет означает, что его автор если и находит в произведении какие-либо достоинства, то считает их незначительными, мелкими, не препятствующими уничтожающему приговору. Выбор жанра памфлета есть уже оценка произведения в целом.

Однако Г. Фридлендер прав в том, что нельзя представлять выступление Антоновича в качестве изолированного эпизода. Между ним и позицией других критиков левого направления, отличавшихся большей эстетической чуткостью и проницательностью, отношения достаточно сложные.

С одной стороны, известно, что Герцен находил в романе много хорошего, «мастерски очерченного», что Салтыков-Щедрин считал «Отцов и детей» значительным произведением. Эта позиция подтверждена их письмами и печатными выступлениями. Прямым свидетельством отношения Чернышевского к роману до ссылки остался, к сожалению, только краткий пассаж из не опубликованной критиком статьи «Безденежье» с резкой оценкой тургеневского изображения «нигилистов». Но едва ли можно допустить, что Чернышевский, выступи он со специальным разбором «Отцов и детей», впал бы в ту заушательскую и плоскую

манеру, какой придерживался Антонович. «Памфлетов», вероятно, Чернышевский на «Отцов и детей» не написал бы.

Но с другой стороны, известно, что и Щедрин и Герцен принимали роман с большими оговорками. Эти оговорки относились в основном к образу Базарова, его «делу». Щедрин называл Базарова «болтуном», а Герцен — «слишком натянутым, школьным, взвинченным типом». За этими упреками стояла посылка, что Тургенев намеревался изобразить в Базарове конкретный тип современной русской жизни, а также опасения, какое воздействие окажет такое изображение на политическую борьбу и поведение молодежи. И если эти опасения имели свои основания, то исходная посылка соответствовала роману Тургенева далеко не полностью. Точнее говоря, она соответствовала одному, «злободневному», уровню «Отцов и детей», который не исчерпывал их более глубокой философской концепции.

Когда в произведении видят попытку отражения строго определенного типа, обычно появляется желание пойти дальше и разыскать один реальный прототип. Так получилось с Базаровым: в нем увидели карикатурное изображение Добролюбова. Не опосредованное отражение каких-то черт добролюбовского характера (что, конечно, могло иметь место), а именно сознательное его искажение в целях дискредитации. Обстоятельств, которые могли внушить эту мысль, было более чем достаточно. Тургенев порвал с «Современником» после добролюбовской статьи о «Накануне». Писатель болезненно реагировал на резкие суждения о «Рудине» в одной из рецензий Чернышевского, автором которой Тургенев посчитал Добролюбова. Незадолго до публикации «Отцов и детей» Добролюбов умер. В литературных кругах циркулировали слухи, что Тургенев в готовящемся произведении сведет счеты с критиком, контрударов которого уже можно было не опасаться. (Писатель и экономист Ю. Жуковский даже спустя три года после издания романа утверждал в «Современнике», что Тургенев «в отместку критику сочинил пасквиль на Добролюбова и, изобразив его в лице Базарова, назвал его нигилистом»¹⁷.)

В 1884 г. Чернышевский писал: «...я полагаю, что справедливо было мнение публики, находившей в "Отцах и детях" намерение Тургенева говорить дурно о Добролюбове. Но я расположен думать, что и Тургенев не совершенно лицемерил, отрекаясь от приписываемых ему мыслей дать в лице Базарова портрет Добролюбова... Но если предположить, что публика была права,

находя в "Отцах и детях" не только намерение чернить Добролюбова косвенными намеками, но и дать его портрет в лице Базарова, то я должен сказать, что сходства нет никакого, хотя бы и карикатурного»¹⁸. Казалось бы, вопрос ясен. Но в тех же воспоминаниях Чернышевский пишет: «Открытым заявлением ненависти Тургенева к Добролюбову был, как известно, роман "Отцы и дети"»¹⁹.

(Опубликованные в 1984 г. В Новой Зеландии славистом Патриком Уоддингтоном формулярные списки действующих лиц «Отцов и детей» показывают, как непросто обстоит здесь дело с прототипами. (Обстоятельное изложение и разбор этой публикации содержатся в статье: *Батюто А.И.* К истории создания романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Рус. лит. 1985. № 4. С. 156–166.) Тургенев называет в качестве прототипов Базарова Добролюбова, литератора и врача И.В. Павлова, институтского товарища Добролюбова Н.С. Преображенского. В «Литературных и житейских воспоминаниях», как известно, писатель упоминал в качестве прототипа уездного врача Дмитриева. По выражению А. Батюто, происходил процесс «неуклонного умножения количества прототипов центрального героя». Уже одно это не дает права сводить Базарова к какой-либо определенной реальной фигуре.

Но следует подчеркнуть и другое: неправомерно интерпретировать Базарова и как своего рода собирательный тип, ограниченный определенными социальными и временными рамками.)

Более глубокое истолкование тургеневский роман нашел в статьях Писарева. Это может показаться парадоксальным: Писарев – будущий «разрушитель эстетики», критик, который в значительно большей степени, чем, скажем, Чернышевский, грешил прямолинейным подходом к искусству. Однако парадоксы конкретны, как и истина.

Не последнюю роль в писаревской оценке «Отцов и детей» сыграла его общая позиция. В то время когда писалась самая значительная его статья о романе, «Базаров», политические взгляды критика отличались примечательной трезвостью. Сохраняя верность «беспощадному отрицанию», т. е. идее революционности, Писарев в то же время не верил в общину, в успех крестьянского восстания, в попытки радикального и скорого решения социальных проблем. Следующие слова критика о Базарове несут на себе печать автопризнания: «Базаров – человек жизни, человек дела, но возьмется он за дело только тогда, когда увидит возмож-

ность действовать не машинально. Его не подкупят обманчивые формы; внешние усовершенствования не победят его упорного скептицизма; он не примет случайной оттепели за наступление весны...»²⁰ По-видимому, субъективная близость к герою романа позволила критику проявить больше эстетического чутья, чем это обычно было ему свойственно.

Самая главная черта статьи Писарева – стремление понять Базарова именно таким, каким он изображен в романе. Перечитайте статью: вы увидите, как критик объясняет коллизии романа, дает им такое толкование, с которым, может быть, и не согласился бы автор; но вы не найдете ни одного места, где бы Писарев обвинял писателя в искажении или бы предлагал «заменить» одну черту облика героя другою. Как раз в полнейшей объективности видит он силу этого образа.

«Если бы на тургеневскую тему напал какой-нибудь писатель, принадлежащий к нашему молодому поколению и глубоко сочувствующий базаровскому направлению, тогда, конечно, картина вышла бы не такая и краски были бы положены иначе». Базаров не был бы «угловатым бурсаком», писатель говорил бы всем своим произведением: «Вот, друзья мои, чем должен быть развитый человек! Вот конечная цель наших стремлений!» Но едва ли такой образ выиграл бы «в отношении к жизненной верности и рельефности».

И Писарев заключает: «Нам, молодым людям, было бы, конечно, приятнее, если бы Тургенев скрыл и скрасил неграциозные шероховатости; но я не думаю, чтобы, потворствуя таким образом нашим прихотливым желаниям, художник полнее охватил бы явления действительности. Со стороны виднее достоинства и недостатки, и потому строго критический взгляд на Базарова со стороны в настоящую минуту оказывается гораздо плодотворнее, чем голословное восхищение или раболепное обожание»²¹. Вообще говоря, для Писарева Базаров характеризует скорее состояние, переломный момент, чем законченный тип. Благодаря такому подходу критик нащупал «философский» пласт тургеневского романа.

В лице Писарева русская литературная критика левого направления оказалась достойной великого произведения Тургенева. Продолжило ли эту традицию последующее литературоведение?

Конечно, в своем роде максималистская точка зрения Антоновича большинством современных исследователей не под-

держивается. Но при этом мы говорим: вот если бы Базаров обнаружил больше исторического оптимизма, веры в социалистический дух крестьянина, конкретно бы занимался подготовкой революции, да не вешал бы голову после неудачи с Одинцовой, да почтительнее бы относился к родителям – вот тогда бы вышел такой герой, который нам нужен. Возможно так, но что бы осталось от Базарова?

В свое время предельно ярко такой подход к роману выразил Писемский. Он писал Тургеневу: «Что такое Базаров – немножко мужиковатый, но в то же время скромный, сдержанный честолюбец, говорящий редко, но метко, а главное, человек темперамента – вот ведь вы что хотели вывести, а у вас во всей первой половине повести вышел фразер... сократите его в первой половине повести, ступайте до полусвета – и вышло бы прелесть!!!»²² Итак, роман очень хорош, но он был бы еще лучше, если бы начинался сразу со второй половины...

Что говорил Тургенев в ответ на подобные советы и упреки? В замечаниях писателя тоже открываются своего рода два уровня. Прежде всего он указывал на демократические черты базаровского типа, т. е. пытался максимально приблизить героя к его оппонентам на предложенном ими уровне. «Он честен, правдив и демократ до конца ногтей – а вы не находите в нем хороших сторон?» В то же время, касаясь более глубоких основ характера, Тургенев говорил, что владевшая им при работе над романом мысль не состояла в осуждении или похвале Базарова, так как это не «тенденция», а более сложный комплекс переживаний. «Хотел ли обругать Базарова или его превознести? *Я этого сам не знаю*, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу! Вот тебе и тенденция!.. А освободиться от собственных впечатлений потому только, что они похожи на тенденции, – было бы странно и смешно» (письмо к А. Фету от 6 (18) апреля 1862 г.). Подобные разъяснения находили недостаточными и неполными. Но что еще мог сделать писатель в подтверждение своих слов, как не пересказать весь роман?

6

Тургенев говорил, что лучше всех его замысел поняли Ф. Достоевский и В. Боткин. Соответствующие письма того и другого не сохранились, но об отзыве Достоевского (который,

разумеется, нас интересует в первую очередь) мы можем судить по ряду косвенных данных. Последние говорят, что Базаров Достоевскому понравился.

Отношения Достоевского и Тургенева – творческие и личные – очень сложны и еще как следует не исследованы. Известны резкие отзывы Достоевского о произведениях Тургенева, казавшихся ему мелковатыми. Тем больший вес имеет похвала Достоевского «Отцам и детям».

В третьей главе «Зимних заметок о летних впечатлениях» (1863) Достоевский высмеивает «прогрессистов», метя прежде всего в автора «Асмодея нашего времени»: «...как мы спокойны, величаво-спокойны теперь, потому что ни в чем не сомневаемся и все разрешили и подписали. С каким спокойным самодовольствием мы отхлестали, например, Тургенева за то, что он осмелился не успокоиться с нами и не удовлетвориться нашими величавыми личностями и отказался принять их за свой идеал, а искал чего-то получше, чем мы... Ну, и досталось же ему за Базарова, беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм».

Г. Фридендер (в упоминавшейся работе «К спорам об «Отцах и детях»») считает, что Достоевский толкует Базарова в духе своей посвященной «Современнику» статьи «Два лагеря теоретиков». Иными словами, Достоевский якобы связывает тип Базарова со «своими идейными противниками», отмечая противоречие между его «великим сердцем» и теоретическим нигилизмом. Но у Достоевского в «Зимних заметках...» его «идейные противники» говорят ясно: Тургенев отказался принять нас за идеал и искал чего-то другого. Видимо, Базаров для Достоевского имел самостоятельное значение. Главное в нем – вечное беспокойство и неудовлетворенность в противовес любой самоуспокоенности и самодовольству. Если мы прибавим к этому тот (уже отмечавшийся исследователями) факт, что фраза Тургенева о Базарове из письма Достоевскому: «Я попытался в нем представить трагическое лицо» – подсказана недошедшим письмом Достоевского или, по крайней мере, соответствует его духу, если мы вспомним этот факт, то увидим, что тургеневский персонаж отвечал собственным раздумьям Достоевского над проблемой положительного типа. Прямого совпадения, разумеется, быть не может, да и сходство довольно относительное. Но оно все же есть, хотя бы и в одном важном пункте.

Позднее, в связи с замыслом «Идиота», Достоевский говорил, как невыразимо трудна в современном искусстве попытка изобразить «вполне прекрасного человека», и упоминал несколько способов ее разрешения. Один способ, когда персонаж – вроде Жана Вальжана у Гюго – «возбуждает симпатию по ужасному своему несчастию и несправедливости к нему общества». Другой способ последовательнее всего осуществлен в Дон Кихоте: «...Он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон... Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а стало быть, является симпатия и в читателе» (письмо к С. Ивановой от 1 (13) января 1868 г.). Наконец, есть еще третий путь, как явствует из записей Достоевского, уже непосредственно относящихся к князю Мышкину, который «в самые крайние, трагические и личные минуты свои... занимается разрешением и общих вопросов», этот способ состоит в том, что «князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту, он невинен...».

Легко увидеть и то общее, что стоит за всеми тремя способами, – это некая *несовместимость* персонажа с окружающими его условиями. Тайна жизненности типа «вполне прекрасного человека» потому и достигается, что уже самим способом изображения дается намек на эту несовместимость. Ведь, по слову Достоевского, «прекрасное есть идеал», а следовательно, окружающей жизнью пока гонимое или непринимаемое. Первый способ – простейший, как бы механический: общество грубо и зримо чинит свои несправедливости Жану Вальжану. Второй и третий способы тоньше и безмерно сложнее: ведь оттого и высмеивается что-то, презирается или считается недостойным, что в нем видят нечто несуразное и неподходящее к «настоящей жизни», в то время как в этом несуразном и неподходящем прячется истинно прекрасное.

Тургенев тоже чувствовал эту проблему; в его речи «Гамлет и Дон-Кихот» есть такие строки: «“Дон-Кихот” смешон... но в смехе есть примиряющая и искупающая сила – и если недаром сказано: “Чему посмеешься, тому послужишь”, то можно прибавить, что над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов».

Во всяком максимализме, в том числе максимализме Базарова, тоже есть своя смешная сторона. Человек, который во всем сомневается и все высмеивает, нет-нет да и покажется сам смешным, грустно смешным. По крайней мере один раз случается

такое с Базаровым в сцене, когда он, подтрунивая по своему обыкновению над непонятливостью мужика, сам был в его глазах «чем-то вроде шута горохового». В этот момент в фигуре Базарова сквозит нечто донкихотское.

Однако та несовместимость, о которой мы говорили, больше выражается в Базарове своим, оригинальным, способом.

Человеку обычно многое прощается, если суровые требования, обращенные к другим, он предъявляет и к себе — прежде всего к себе. Базаров к себе беспощаден. Мы видели, что это его этическая позиция. А между тем характерна и манера ее проявления. У большинства людей, скажем, нежность обнаруживается нежностью, а сомнение — сомнением. У Базарова не так. Он, судя по всему, глубоко любит родителей, но только раз, словно против воли, признается Аркадию, как он их любит, обычно же он прячет свое чувство за суховатой, суровой сдержанностью²³. Базаров таит про себя свои лучшие движения, словно считая их несовместимыми, неуместными в «нашей горькой, терпкой, бобыльной жизни».

И чем больше Базаров собой недоволен, тем он внешне самоувереннее и более резок. На примере его любви мы знаем, что происходит: Базаров ломает себя. Но можно ли считать, что, скажем, и отрицание поэзии — его последнее убеждение? Когда Инсаров говорит, что он не любит стихов и не знает толка в искусстве, то это мнение в известном смысле окончательное. В Базарове же все открыто, все не завершено. Он сам как-то сказал Аркадию: «Экой ты чудак!.. Разве ты не знаешь, что на нашем наречии и для нашего брата “не ладно” значит “ладно”?» Благодаря этому Базаров скрывает в себе богатейшие неожиданности, да и для самого себя он является в известной мере загадкой. Возникает, как говорил Достоевский, уважение к «незнающему себе цены прекрасному».

А как понимать замечание о трагическом характере Базарова? «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на погибель — потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего...» (письмо к К. Случевскому от 14 (26) апреля 1862 г.). В этих словах (как и в сходном толковании Базарова в книге М. Авдеева) видят указания на ранний, первоначальный этап конкретного движения, в котором застрельщик Базаров обречен «на погибель». Однако даже если брать ситуацию романа локально-ограниченно, то и тогда многие ее при-

знаки противоречат этому: и время действия — 1859–1869 гг., и появления Ситниковых и Кукшиных, характеризующих обычно сравнительно высокую стадию движения, когда быть его участником стало уже довольно почетно, но еще не слишком опасно. (Писарев, кстати, специально подчеркнул: «Ситниковых и Кукшиных у нас развелось в последнее время бесчисленное множество... Истинных прогрессистов... у нас очень немного... но зато не перечесть того несметного количества разнокалиберной сволочи, которая тешится прогрессивными фразами, как модною вещью, или драпируется в них, чтобы закрыть свои пошленькие поползновения»²⁴.)

Базаров — всегда в начале, всегда «в преддверии будущего». В данном случае мы говорим уже о философской ситуации, которая по-своему имеет непреходящее значение, как имеют его «вечные образы». Чтобы понять трагизм Базарова, нужно помнить, что он максималист, что его устроило бы разрешение человеческих вопросов в некоем идеальном, окончательном смысле. Удовлетворить Базарова — человека, не верящего в гармонию! — могла бы только наступившая повсеместно полная гармония, когда, как мечтает герой «Сна смешного человека» Достоевского, все бы устроилось сразу и целиком. Сразу и целиком — это значит нигде и никогда. Тем не менее можно по-разному подойти к произведениям, выдвигающим максималистские требования; можно от них отмахнуться, а можно и видеть в них пример для вечного подражания. Нередко мы вступаем на первый путь и по какой-то странной избирательности обрушиваем град упреков именно на те образцы, которые предъявляют к нам повышенные моральные требования. Так произошло с «Отцами и детьми». Базарова и его создателя поучает каждый, кому не лень: и наш брат-литературовед, и специализирующийся на проблемах нравственности публицист, прорабатывающий Базарова за промахи современного воспитания, и пишущий сочинение школьник, у которого от всего этого богатейшего образа остается в сознании лишь звонкая обойма афоризмов типа «Рафаэль гроша медного не стоит» и «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта»²⁵.

Закончим наш анализ одним общим замечанием. Сейчас нередко можно услышать слова об устарелости произведений Тургенева. Часто «устарелого» Тургенева противопоставляют Достоевскому; в этом духе высказывается и М. Бахтин в своей замечательной книге о Достоевском.

Понимая все значение Достоевского и вовсе не собираясь уравнивать с ним любого другого писателя, мне все же хочется тем, кто говорит об устаревшем или устаревающем Тургеневе, напомнить одно малоизвестное у нас высказывание. Оно принадлежит такому современнейшему по духу и стилю художнику, как Томас Манн.

Получив от переводчика Александра Элисберга томик Тургенева, Томас Манн писал в 1914 г.: «Я перечитываю сегодня Тургенева с тем же усердием и восхищением, как 20 лет назад. Я мечтаю о том, чтобы написать о нем через некоторое время большую статью – главным образом потому, что мне кажется, что Тургенева в настоящее время самым неблагоприятным и неподобающим образом недооценивают и не уважают в пользу Достоевского (Zum Gunsten Dostojewski's). Я буду рад вступить за него»²⁶. Значительно позднее, в 1949 г., Томас Манн говорил: «Если бы я был сослан на необитаемый остров и мог бы взять с собой лишь шесть книг, то в числе их безусловно были бы "Отцы и дети" Тургенева»²⁷.

¹ В дальнейшем произведения И.С. Тургенева цитируются по этому изданию.

² Сб. статей в честь академика А.И. Соболевского. Л., 1928. С. 417.

³ Бялый Г. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962. С. 160.

⁴ Исповедание веры (фр.).

⁵ Критическое отношение Тургенева к общине и к крестьянскому быту наглядно проявилось в его полемике с Герценом в начале 1860-х годов. Напомню также более раннее высказывание. Тургенев писал С.Т. Аксакову 25 мая (6 июня) 1856 г.: «...С Константином Сергеичем – я боюсь – мы никогда не сойдемся. Он в "мире" видит какое-то всеобщее лекарство, панацею, альфу и омегу русской жизни...»

⁶ Цит. по: Перетц В.Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пг., 1922. С. 34.

⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 346.

⁸ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 13. С. 177.

⁹ Русское слово. 1860. № 5. Отд. 3. С. 16.

¹⁰ Станкевич Н.В. Переписка. М., 1914. С. 707.

¹¹ См.: Манн Ю. О движущейся типологии конфликтов // Манн Ю. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 60 и далее.

- ¹² Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. Л., 1981. Т. 1. С. 234–235.
- ¹³ О «диалогическом конфликте» см.: Мани Ю. Указ. соч. С. 52 и далее.
- ¹⁴ Антонович М.А. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1961. С. 36, 42.
- ¹⁵ Там же. С. 47–48.
- ¹⁶ Русская литература. 1959. № 2. С. 136.
- ¹⁷ Современник. 1865. № 8. С. 316.
- ¹⁸ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1939. Т. 1. С. 740.
- ¹⁹ Там же. С. 737.
- ²⁰ Писарев Д.И. Указ. соч. Т. 1. С. 275.
- ²¹ Там же. 256–257.
- ²² Литературное наследство. 1964. Т. 73. Кн. 2. С. 174. (Курсив в оригинале.)
- ²³ Любопытно, до какой степени базаровская манера держать себя может вводить в заблуждение. Известный исследователь творчества Тургенева П.Г. Пустовойт, говоря, что после объяснения с Одинцовой «в Базарове начинается процесс какого-то неуклонного психологического скольжения», отмечает у него «также некоторое глумление над родителями» (Пустовойт П.Г. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. М., 1960. С. 124, 125). В более поздней своей книге исследователь настаивает на той же точке зрения, развивая ее и детализируя: «Развенчав своего героя во взаимоотношениях с Одинцовой, Тургенев повел его по нисходящей линии... наконец, стал дискредитировать его и во взаимоотношениях с другими героями. Так, в XX–XXI главах, где речь идет о взаимоотношениях Базарова с родителями, *снижение его облика продолжается*» (Пустовойт П.Г. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: Комментарий. М., 1983. С. 120).
- ²⁴ Писарев Д.И. Указ. соч. С. 262.
- ²⁵ Эволюция школьной интерпретации тургеневского романа рассматривается в работе: Айзерман Л. «Отцы и дети» в современной школе // Лит. в школе. 2007. № 7, 9.
- ²⁶ Цит. по: I.S. Turgenev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen / Hurg. von G. Ziegegeist. Bd. 1. Berlin, 1965. S. 333–334.
- ²⁷ Ibid. S. X–XI. См. также: Мани Ю.В. «Всегдашний роман» // Тургенев И.С. Отцы и дети. М., 1992. С. 5–10. («Всегдашний роман» – так назвал «Отцы и дети» Н.И. Страхов.)

Новые тенденции романной поэтики

1

Когда переходишь от «Отцов и детей» к двум последним романам Тургенева, отчетливо видишь в них – в «Дыме» и «Нови» – нечто общее. Я имею в виду коренное изменение романной поэтики. Эту мысль высказал еще Л. Пумпянский, заявивший, что «Отцы и дети» завершили ряд великих романов Тургенева¹.

Сам писатель был, однако, иного мнения. Издавая в 1880 г. все шесть романов вместе («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым» и «Новь»), Тургенев писал в предисловии: «...меня скорее можно упрекнуть в излишнем постоянстве и как бы прямолинейности направления. Автор “Рудина”, написанного в 1855-м году, и автор “Нови”, написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени я стремился... добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет “the body and pressure of time”², и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений».

Нетрудно увидеть, что автохарактеристика романиста касается не столько художественной манеры, сколько принципиального направления его творчества. Такой характер защиты был предопределен характером нападения; критика (прежде всего М. Антонович в статье «Причины неудовлетворительного состояния нашей литературы», 1878) упрекала Тургенева в отступничестве от передовых идеалов молодости; писатель же в ответ на это подчеркивал свою верность, даже прямолинейную верность, однажды выбранной цели. Но тем самым и Тургеневым, и его критиками оставлен был открытым вопрос об изменении в самой романной манере.

Оба последних романа Тургенева вызвали бурю самых разнообразных переживаний и мыслей. Атмосферу, сопутствующую появлению «Дыма», хорошо раскрывает письмо Тургенева к Герцену от 5 (17) мая 1867 г.: «Итак, посылаю тебе свое новое произведение. Сколько мне известно, оно восстановило против меня в России — людей религиозных, придворных, славянофилов и патриотов... Как бы то ни было — дело сделано». Примерно в тех же словах передавал позднее Тургенев отношение читателей к только что появившейся «Нови». Значит, оба произведения, что называется, попали в жилу; в них запечатлелось нечто существенно важное и животрепещущее³.

Но ведь Тургенев (особенно Тургенев-романист) всегда отличался обостренной чуткостью к злобе дня, его произведения всегда становились событиями не только литературными, но и общественными. Правда, и в «Дыме» и в «Нови» резко усилилась памфлетная окраска, возросла роль аллюзий (как мы об этом еще будем говорить), но само качество злободневности не явилось отличительным моментом именно этих произведений.

Не много помогает выяснению вопроса и дежурный аргумент о временном и тематическом единстве двух последних тургеневских романов. Да, у них общее то, что они черпают материал из жизни послереформенной России (напомню, что действие «Отцов и детей», опубликованных в 1862 г., происходит до реформы, в 1859–1860 гг.). Но какой же это разный «материал»? В «Дыме» — русские за границей, в Баден-Бадене, в Гейдельберге; в «Нови» — Петербург, С-ая губерния, самая глубинка России. В «Дыме» — радикальное движение главным образом на стадии споров и словопрений; в «Нови» — само революционное «дело», агитация среди крестьян, «хождение в народ». Есть, конечно, и сходство: и там и здесь высшая бюрократия — в лице «баденских генералов» в «Дыме» или Сипягина и Калломейцева в «Нови». Перечень аналогий или несовпадений можно продолжить, но даже если бы тематическое сходство (или различие) обоих романов достигло самой высокой степени, это еще ни о чем бы не говорило. В художественном произведении, как известно, вопрос, что изображено, неизбежно приводит к другому вопросу: как, каким образом.

Приведем теперь аргументацию Л. Пумпянского: ее отличает то, что она вся обращена к вопросу «как?», «каким образом?». С «Дыма», по мнению исследователя, начинается «распад самого жанра тургеневского романа, выражающийся в первую очередь

в падении централизующей роли героя». В первых четырех романах «центральная роль его была слишком очевидна. Разговоры об этих четырех романах были (и остаются доньше) прежде всего разговорами о четырех лицах: Рудине, Лаврецком, Инсарове и Базарове. «Дым» — первый роман Тургенева, о котором этого нельзя сказать. Централизующей роли Литвинов не играет, высказывания его незначительны (центральные высказывания принадлежат Потугину)... целый ряд действующих лиц романа... и в конструктивном отношении не подчинены Литвинову... «Дымом» начинается у Тургенева что-то новое и в его романном искусстве... Далее, распад жанра характеризуется и поразительной делимостью романа, в старом творчестве Тургенева небывалой. В самом деле, в «Дыме» отчетливо различимы, по крайней мере, четыре самостоятельные сферы: памфлет против крепостнической партии (I), памфлет против радикальной интеллигенции (II), Потугин и его суждения (III), Ирина, Таня и любовный роман (IV)»⁴.

Развивая — правда, не столь подробно, — мысль о неслиянности частей применительно к «Нови», Пумпянский говорил, что «отдельно задуман Нежданов, отдельно памфлет» (на реакционную бюрократию), что «признак» старого, «героико-идеологического», «рудинского» романа механически соединился с панорамой общественной, сословной, политической, экономической жизни»⁵.

Забегая вперед, отметим, что эти рассуждения содержат в себе и верные и неверные моменты. В статье правильно подмечен отход Тургенева от прежних романских принципов, но едва ли справедливо все это оценено лишь в категориях негативных («распад самого жанра», «призрак» старого романа и т. д.). Исследователем проницательно уловлено более самостоятельное положение персонажей в двух последних тургеневских романах, автономность их отдельных частей, или сфер, но недостаточно пояснено то общее, что объединяет этих персонажей и сферы, те новые связи, которые возникают вместо прежних, отмененных.

2

Обратим внимание на один мотив, пронизывающий всю ткань романа «Дым» (1867). Связан этот мотив с персонажем романа, с Литвиновым, но предвещен уже в первой главке автор-

ским описанием или, точнее, авторской позицией. Завершая характеристику собиравшегося под «русским деревом» в «Баден-Бадене изысканного общества», эту произнесенную на одном дыхании великолепную сатирическую инвективу, повествователь говорит: «Оставим же и мы их в стороне, этих прелестных дам, и отойдем от знаменитого дерева... и пошли им господь облегчения от грызущей их скуки!» Это мотив оставления, ухода. Прежде чем перейти (в следующей главке) к основному действию, романист предвещает тот «прием», с помощью которого будет крепиться сфера центрального персонажа с другими сферами романа.

Почти ко всем действующим лицам – к Губареву и его окружению, к генералам и т. д. – Литвинова приводит случай. Сам он их не ищет, к сближению с ними не стремится, но, наоборот, как только представляется возможным, уходит от них, оставляет их. Одна и та же ситуация повторяется с замечательным постоянством. В кружке Губарева: «У Литвинова часам к десяти сильно разболелась голова, и он *ушел* потихоньку и незаметно, воспользовавшись усиленным взрывом всеобщего крика». В обществе генералов: «“Фу, какая гадость!.. – вертелось у него в голове, – зачем же я остаюсь? *Уйдем, уйдем* тотчас!” Присутствие Ирины не могло удержать его... Он поднялся со стула и начал прощаться. “Вы уже *уходите?*” – промолвила Ирина» и т. д.

Повторяется и такое: Литвинову хочется избежать встречи со знакомыми, остаться неузнанным; иногда это удается, иногда нет. «Вдруг слышались ему знакомые голоса: он глянул вперед и увидел Ворошилова и Бамбаева... Как школьник от учителя, бросился он в сторону и спрятался за куст. “Создатель! – взмолился он, – пронеси соотчичей!”... И они действительно не увидели его: создатель пронес соотчичей мимо». Спустя некоторое время Литвинов столкнулся с генеральским пикником, пытался также ускользнуть – но с меньшим успехом. «Нахлобучив шляпу», он «уже проскользнул было мимо», как его остановил голос Ирины.

Внезапный оклик, неожиданное обращение, вырывающие Литвинова из потока размышлений, останавливающие его, толкающие куда-то или навязывающие что-то, – также повторяющаяся деталь романа. «“Ba! Ba! Ba! Вот он где!” – раздался вдруг над самым его ухом пискливый голос, и отекаящая рука потрепала его по плечу» (это Бамбаев). «Григорий Михалыч, – проговорил

женский голос, – вы не узнаете меня?» (это Ирина). «Вдруг кто-то назвал его по имени...» (это Биндасов).

В одиннадцатой главе на Литвинова обрушивается настоящий шквал визитов. Вначале пришел Пищалкин («бедный Литвинов чуть не взвыл»), потом «его заменил Биндасов»; на следующий день «с самого утра комната Литвинова наполнилась соотечественниками: Бамбаев, Ворошилов, Пищалкин, два офицера, два гейдельбергские студента...». Это, так сказать, апогей ситуации преследования.

А ее разрешение – в одной из последних глав, когда поезд мчит Литвинова на родину и в Гейдельберге его в последний раз обступает ватага «соотчичей». «А Литвинов все молчит, и отвернулся, и фуражку на глаза надвинул. Поезд тронулся наконец». Мотив ухода завершился тихим, но каким-то очень непрекращаемым в своем спокойствии аккордом.

С помощью развития и разнообразного воплощения этого мотива создается особый род связей персонажей. Нет, Литвинову не отказано в «централизующей роли» – только эту роль он играет по-новому. Она проявляется не столько в полемике, в спорах, в борьбе, не столько, выражаясь современным языком, в открытой конфронтации, сколько в молчаливом отталкивании и отклонении. Это связано с особой природой Литвинова, о чем мы скажем ниже. Между тем поскольку мотив ухода реализует не только момент идеологического противостояния (сам по себе очень важный), но тонкую игру симпатий или антипатий, близости или отчужденности – словом, все многообразие человеческих отношений, то он, этот мотив, становится объединяющим началом романного действия.

Но вот еще одно, на первый взгляд неожиданное, видоизменение мотива ухода. Оно возникает в сфере «любовного романа» Литвинова и Ирины, по классификации Л. Пумпянского, в IV сфере. «Да, убежим, убежим от этих людей, от этого света в какой-нибудь далекий, прекрасный, свободный край!» – призывает Ирина Литвинова. Ирина вскоре одумалась, но страстно влюбленного Литвинова идея бегства захватила, и он уже всерьез стал размышлять над тем, как «перейти от теории к практике, изыскать средства и пути к побегу, переселению в неведомые края...»

Неожиданно возникает перспектива такого поворота событий, который в свое время был чуть ли не непрямым моментом романтического конфликта, – перспектива бунта героя, раз-

рыва общественных связей, бегства в далекий, часто экзотический край... (гётевское «Dahin! Dahin!» – «Туда! туда!» из песни Миньоны стало в мироощущении русских романтиков квинтэссенцией этого страстно-неопределенного стремления вдаль, паролем этого бегства). Уместен ли, однако, подобный шаг спустя полвека, в иное, насквозь положительное, время?

До сих пор мотив ухода в тургеневском романе развивался вне всякой ироничности, серьезно-сочувственно – сочувственно применительно к центральному персонажу. В описании плана бегства Литвинова «в неведомые края» мы замечаем уже иной тон. «В силах ли ты бросить этот самый свет, *растоптать венец*, которым он тебя венчал... *Вопроси себя*, Ирина... Скажи мне это откровенно и безотлагательно, и я уйду; я уйду с *растерзанною душою*, но благословлю тебя за твою правду». Тут что ни слово, то аффектация (впрочем, вполне искренняя); к каждой фразе письма-заклинания Литвинова можно найти параллели из ходовых романтических оборотов полувековой давности... Через одну-две страницы Литвинов произносит: «Я пришел сюда как подсудимый и жду: что мне объявят? Смерть или жизнь?» Как это ни кощунственно, но мы не можем здесь не вспомнить Хлестакова, призывавшего Анну Андреевну удалиться «под сень струй»: «Я хочу знать, что такое мне суждено: "жизнь или смерть"».

Писатель, разумеется, сознает всю рискованность ситуации, в которую попадает его герой. Ее комичность оговорена открыто – свидетельством повествователя: «Решимость его (Литвинова. – Ю. М.) была сильная... а между тем, против его воли... что-то не серьезное, почти комическое проступало, просачивалось сквозь все его размышления, точно самое его предприятие было делом шуточным и никто ни с кем никогда не бегивал в действительности, а только в комедиях да романах...»

Двойственное освещение мотива ухода – то сочувственно-серьезное, то ироническое – ведет нас к двойной обрисовке персонажа в целом. С одной стороны, перед нами явная тенденция к ограничению, может быть, даже приземлению. Литвинов «производил впечатление честного и дельного, несколько самоуверенного малого, каких *довольно много бывает на белом свете*». Странно было бы услышать такое о Рудине или Лаврецком, об Инсарове или Базарове: это натуры недюжинные, оставлявшие впечатление резкой определенности и характерности. В Литвинове же заметна подчеркнутая обычность, обыкновенность. Говоря о занятиях Литвинова в Европе «агрономией и технологией»,

повествователь добавляет: «...нелегко они ему давались; но он выдержал искус до конца». Литвинов не умел схватывать знания на лету, с помощью интуиции и мысли, ему все давалось поттом и трудом.

Но в этой же заурядности – своя сила Литвинова. В нем заметно что-то очень основательное, устойчивое, идущее от природы, от простейших движений ума и сердца. И план жизни, который он выработал, идея «пользы», «которую он принесет своим землякам, пожалуй даже всему краю», – все это основано на труде тихом, повседневном, на заботах будничных и негромких.

План Литвинова недостаточно определен со стороны политической, причем эта сдержанность имеет принципиальное значение. Часто возникает соблазн свести позицию литературного персонажа (тургеневского особенно – мы это уже видели на примере Базарова) к какой-либо реально существовавшей политической платформе. Между тем это не всегда можно сделать. Дескать, раз Литвинов «возобновил фабрику, завел крошечную ферму», значит, перед нами манифестация политического оппортунизма. Однако еще П. Анненков отмечал, что Тургенев «с обычным своим тактом» не приводит события к какому-либо определенному результату, что «он ограничивается указанием в Литвинове человека, так сказать, разнородных *возможностей* и со всем умалчивает о его верованиях, политических убеждениях и проч., потому что все это должно развиваться у него с началом жизненного труда...»⁶. Тут недоговоренность Тургенева находит оправдание в особой – ограничительной! – позиции его героя. Ведь Литвинов – не лидер, его дело не определять политическую платформу, а искать в треволнениях жизни свою практическую дорогу.

Недостаточно определенный писателем (недостаточно определившийся?) в своих общих взглядах Литвинов в то же время точно знает, чего он не хочет. Ему не по пути ни с чиновниками-генералами (тут во внутренней речи Литвинова со всей силою звучат социальные мотивы – чопорное барство возмущает его демократическую, труженическую, плебейскую натуру), ни с либеральными болтунами из губаревского кружка. Ото всех них Литвинов отклоняется – не в силу рефлексии или какого-либо продуманного решения, но почти инстинктивно, подчиняясь голосу собственной природы (отсюда широкое развитие мотивов ухода в их сочувственно-позитивной окраске). Но в силу той же своей природы Литвинов не может оставить поле

реальной жизни, практического дела, устремившись за призраком счастья «в неведомые края» (отсюда ироническая обработка мотива ухода).

Единственный среди заграничных знакомых, к кому Литвинова влечет, — это Потугин. С помощью этих двух персонажей возникает, что ли, род романного контрапункта или — диалогического конфликта.

С одной стороны, в Потугине заметна тенденция к возвышению, противоположная тенденция к ограничению у Литвинова. Перед нами «человек с виду неловкий и даже диковатый, но уже, наверное, недюжинный». Недюжинность и характерность одного противостоят обыкновенности и обычности другого. Далее, Потугин — человек с широким размахом мысли, явный идеолог, защитник наиболее близких самому писателю принципов западного гуманизма. Между высказываниями писателя и его героя исследователями давно уже проведены многочисленные и убедительные параллели — и в критике крестьянской общины, и в обличении национальной ограниченности, и в защите главных демократических свобод, и т. д.

Но, с другой стороны, в Потугине видны черты, которые опять-таки необычны для центрального персонажа прежних тургеневских романов: какая-то нарочитая неэффективность, неяркость, а также заброшенность и бесприютность. На фоне деятельно устремленного Литвинова Потугин выделяется еще своим бездействием и почти чудаковатой непрактичностью. Анненков объяснял это тем, что Потугин представлял собою разбитую партию западников 1840-х годов. Но не сказался ли здесь тот же художественный такт романиста, который не позволил ему показать осязаемые результаты деятельности Литвинова? Вообще полон смысла контраст, когда человек ограниченной мысли деятельно устремлен, а прирожденный политик и мыслитель бездействует и изливается в бесполезных разговорах.

Если же проанализировать строй романа с точки зрения авторской интроспекции, раскрытия мира персонажа, то обнаруживается интересная черта: внутренне повествователь связан не с Потугиным (идеологически наиболее близким Тургеневу героем), а с Литвиновым. Все события даны главным образом в связи с его переживаниями; его глазами мы смотрим и на Потугина. Вот один из многих примеров: «Странное впечатление произвел он (Потугин. — Ю. М.) на Литвинова: он возбуждал в нем и уважение, и сочувствие, и какое-то невольное сожаление».

И не с Потугиным опять-таки, а с Литвиновым объединен повествователь в лирическом чувстве – в переживании красоты, природы, любви (и это притом, что, как подчеркнуто в романе, «людям положительным, вроде Литвинова», увлекаться страстью противопоказано). Словом, происходит тонкая перестройка авторского отношения, сложное перераспределение лирических моментов – вопреки ожидаемому, вопреки «рангу» и значению персонажа.

После выхода романа в свет состоялся интересный обмен письмами между Тургеневым и Писаревым. «Мне хочется, – говорил Писарев, – спросить у Вас: Иван Сергеевич, куда вы девали Базарова? Вы смотрите на явления русской жизни глазами Литвинова. Вы подводите итоги с его точки зрения, Вы его делаете центром и героем романа, а ведь Литвинов – это тот самый друг Аркадий Николаевич, которого Базаров безуспешно просил не говорить красиво. Чтобы осмотреться и ориентироваться, Вы становитесь на эту низкую и рыхлую муравьиную кочку, между тем как в Вашем распоряжении находится настоящая каланча, которую Вы же сами открыли и описали...»⁷

Тургенев на это отвечал: «...кочку я выбрал – по-моему – не такую низкую, как Вы полагаете. С высоты европейской цивилизации можно еще обозрывать всю Россию. Вы находите, что Потугин (Вы, вероятно, хотели его назвать, а не Литвинова) – тот же Аркадий; но... между этими двумя типами ничего нет общего – у Аркадия нет никаких убеждений – а Потугин умрет закоренелым и заклятым западником... А об Литвинове и говорить нечего: он тоже не Аркадий: он дюжинный честный человек – и все тут» (письмо к Д.И. Писареву от 23 мая (4 апреля) 1867 г.).

Обвинения Писарева и защита Тургенева оттеняют новизну построения романа. Прежде всего Писареву бросилось в глаза, что Литвинов не выдерживает никакого сравнения с Базаровым, центральным персонажем предыдущего тургеневского романа, этой «настоящей каланчей» среди ветхих и низких построек. Тургенев это не оспаривает; однако, оставляя в стороне Литвинова, он выдвигает в качестве контрфигуры Потугина. Независимо от того, верит ли он в обмолвку Писарева или же говорит о ней из тактических соображений, важно то, что носителя высокой точки зрения – точки зрения европейской цивилизации – он в своем романе видит. Но если Потугин как идеолог, как человек высокой страсти – достойный преемник прежних романских героев, то почему ему не отведено в повествовании соответствующее место?

Автор не может оспорить мнение своего оппонента, что все в романе дано «глазами Литвинова», что, иными словами, по системе связей с другими персонажами и характеру авторской интроспекции Литвинов выдвигается на центральное место.

Правда, и в упреках Писарева не все точно: не совсем правомерно отождествлено центральное место Литвинова с неким итоговым смыслом произведения в целом. «Вы подводите итоги с его точки зрения...» – это, очевидно, прежде всего относится к знаменитому рассуждению о «дыме» в XXVI главе («Все дым и пар, думал он...»). Между тем это рассуждение, как мы еще будем говорить, не может считаться авторским итогом произведения.

3

Наряду с формированием новых связей между персонажами есть еще один мощный фактор, поддерживающий единство тургеневского романа. И в «Дыме», и затем в «Нови» повышенное значение приобретают стилистические и словесные образы, объединенные в группы с устойчивым и более или менее определенным смыслом.

Одну из групп составляют образы кукольности, манекенности. Они отчетливо свидетельствуют об усилении сатирической тенденции позднего Тургенева. «Тучный генерал... захохотал своим *деревянными* хохотом». Молодой человек «с каменным, как у новых *кукол*, лицом и каменными воротничками...». «Как *кукол-ка из табакерки*, выскакивал Ворошилов...» Ирина противопоставляет Литвинова своему окружению: «...встретив вас, *живого* человека», «после всех этих мертвых *кукол*». С символикой кукольности соотнесены строки о Литвинове в конце романа: «Исчезло мертвенное равнодушие, и среди *живых* он снова двигался и действовал как *живой*».

Уже из этих примеров видно, что образы кукольности объединяют различные «сферы» романа – и крепостническую партию, и губаревский кружок, и – в ином смысле (в смысле отрицания кукольности) – сферу Литвинова.

Вообще сатирическая гиперболизация занимает очень большое место в «Дыме» (а затем в «Нови»). Она сказывается, например, в своеобразном этикировании – определении персона-

жа по одной черте. «За карточным столом сидело трое из генералов пикника: *тучный, раздражительный и снисходительный*». Сатирический эффект усилен здесь тем, что берутся разные признаки — телесные и психологические (ср. единство признаков в гоголевском противопоставлении «толстых» и «тонких» в «Мертвых душах»).

К этикированию близок прием так называемых звуковых масок. Упоминаемые в первой главке «Дыма» «смешливая княжна Зизи и слезливая княжна Зозо» заставляют вспомнить «княжну Зизи» и «княжну Мими» (названия двух повестей В. Одоевского). Вместе с тем важно, что тургеневские две княжны — это один звукообраз, некое единое существо, подобно гоголевским дяде Митяю и дяде Миняю.

Еще А. Скабичевский заметил, что Бамбаев — это русская перелицовка Репетилова (фр. *répéter* — повторять). Бамбаев — конечно, говорящая фамилия. Но она «говорит» не прямолинейно, не путем однозначного называния порока, как Негодяев, Развратин, Лицемеркин, но своим звуковым строем и подсказываемыми им ассоциациями. Добавим, что фамилия Бамбаева широко резонирует в контексте: «*Ba! Ba! Ba!* Вот он где!», «Ай да Баден!.. Как ты сюда попал?» и т. д. Создается определенная звуковая зона — почва, на которой почти осязаемо вырастает сатирический эффект бамбаевщины.

Отметим также роль различных запахов в описаниях и характеристиках, роль, которая явно рассчитана на пробуждение негативных или комических ассоциаций. «Княгиня Annete... всем бы взяла, если бы по временам, внезапно, как *запах капусты* среди тончайшей амбры, не проскакивала в ней простая деревенская прачка...» Г-жа Х превратилась «в дрянной сморчок, от которого отдавало *постным маслом и выдохшимся ядом*». Генералы были «продушены насквозь каким-то истинно дворянским и гвардейским *запахом*, смесью отличнейшего *сигарного дыма* и удивительнейшего *пачули*». Сатирический эффект здесь снова усилен нарочитым смешением: так сказать, детали обоняния фиксируются и в своем прямом (запах дыма, пачули), и в переносном значении (дворянский, гвардейский запах). Кстати, последнее продолжает гоголевскую метафору из «Записок сумасшедшего»: «Какой платок!.. так и дышит от него генеральством».

Усиление сатирического начала почувствовали многие первые критики и читатели романа. А.Н. Плещеев утверждал в письме к А.М. Жемчужникову (датируется предположительно

15 июля 1867 г.): «Меткость и язвительность некоторых выражений не уступят грибоедовским и не умрут, как они... Видно... что не чернилами, а кровью сердца писалось...»⁸ П. Анненков отмечал, что уродливые стороны русской жизни романист «решился... осветить яркими, скажем, *багровыми* полосами света»⁹. По-видимому, это не совсем соответствует цветовой гамме романа, но хорошо передает эмоциональный тон неблагополучия, близящейся катастрофы, гибели, которым пронизаны описания баденских генералов или губаревского кружка.

Другая группа образов – это образы опьянения, неистовства. В кружке Губарева у Литвинова «голова начинала ходить кругом от этой яичницы незнакомых ему имен, от этого бешенства сплетен...», «Случалось не раз, что трое, четверо кричали вместе в течение десяти минут...» (затем следует перечень авторитетов, которых «чуть не захлебываясь», называл Ворошилов – настоящая вакханалия имен). Образы опьянения, сплетни приобретают явно гротескную окраску, напоминая знаменитую картину Пауля Вебера «Слух». В то же время эта группа образов вновь связывает различные сферы романа: еще Л. Пумпянский отмечает, что изображение сплетни в кружке Губарева дано «не без некоторой аналогии, обратной, в ратмировском кругу».

Особое место занимают в романе образы грозы, бури, природной стихии. Потугин, рассказывая о том, как жизнь сблизила его, человека низкого общественного положения, с Ириной, поясняет: «Вот вам сравнение: дерево стоит перед вами, и ветра нет... А поднялась буря, все перемешалось – и те два листа прикоснулись». Литвинову, вновь встретившему Ирину, кажется, будто «ее горячие, быстрые слова пронесли над ним, как грозовой ливень». Тани Литвинов объясняет: «Я не разлюбил тебя, но другое, страшное, неотразимое чувство налетело, нахлынуло на меня». «Это оглушило его (Литвинова. – Ю. М.) как громом... Все в нем перемешалось и спуталось... Вспомнил он Москву, вспомнил, как “оно” и тогда налетело внезапно бурей». Характерно завершающее местоимение среднего рода «оно»: стихия чувства действует как нечто отчужденно-слепое, сверхличное. В то же время отметим, что образы бури вновь связывают различные сферы романа – переживания Литвинова (в настоящем) и Потугина (в прошлом).

К последним двум группам близки образы спутанности, хаоса. Диапазон их применения, пожалуй, наиболее широк. «Понравилось вам наше Вавилонское столпотворение?» – спра-

шивает Потугин Литвинова после посещения губаревского кружка. «Именно столпотворение. Вы прекрасно сказали», — отвечает Литвинов. То же самое среди генералов. «Поднялся почти такой же несуразный гвалт, как у Губарева; только разве вот что — пива не было да табачного дыма». Так подготавливается символика дыма.

Образы спутанности, хаоса захватывают не только сферы губаревского кружка и баденских генералов, но распространяются на сферу Литвинова — и на его прошлое и на настоящее. То ему кажется, что «изо всех этих — в дым и прах обратившихся — начинаний и надежд осталось одно живое, несокрушимое» — любовь к Ирине. То его начинает преследовать запутанность и усложненность отношений с Ириной, и «он жаждал одного: выйти наконец на дорогу». Вся эта символика спутанности и хаоса увенчивается знаменитым пассажем о дыме в XXVI главе: дымом представляется Литвинову все — «все людское, особенно все русское»; дым — губаревский кружок, генеральское общество, дым — его «собственные стремления, и чувства, и попытки, и мечтания». Это почти как точка сопряжения для всей конструкции романа. Говорим «почти», потому что нечто в конструкции сопротивляется этой прямолинейности, окончательной итоговости.

Выше уже отмечалась традиция видеть в пассаже о дыме авторское умозаключение. «Не опроверг — значит, говорит сам», — решал вопрос Н. Шелгунов. Между тем в распоряжении романиста находятся и другие средства, помимо прямого опровержения или подтверждения.

Тут мы должны остановиться на соотнесенности двух женских образов романа.

Заметили ли вы излюбленный ракурс описания Ирины? «Глаза ее блестели странным блеском, а щеки и губы мертвенно белели *сквозь частую сетку вуали*». Между Ириной и внешним миром всегда какое-то препятствие. Ее облик выступает «из мягкой душистой мглы»; глаза затуманены «поволокой», смотрят из-за густых ресниц, «из-под нависших век» или просто «из глубины и дали». Или же: «Что-то темное пробежало по ее глазам, и она тотчас же закрылась от него (Литвинова. — Ю. М.) зонтиком». И вспоминает ее потом Литвинов «сквозь сон», и что-то опасное чувствуется ему «*под туманом*, постепенно окутавшим ее образ». Своеобразные образы закрытости, окутанности постоянно сопровождают Ирину; в ней всегда ощущается какая-то угроза, что-то не до конца понятное и раскрывшееся; что-то от стихии

спутанности и хаоса (упоминание египетского божества возводит эту стихию почти до мифологической основы: «Истинно паразительны были ее глаза... как у египетских божеств»).

Напротив, сопровождающие Татьяну образы – это образы ясности, открытости, солнца. У нее «выражение доброты и кротости в умных, *светло-карих* глазах»; на лбу, «казалось, постоянно лежал луч солнца». Смотрит она «ясно и доверчиво»; взгляд Ирины поражает ее («Какие у нее глаза!.. И выражение в них какое странное...»). Символика контраста темноты и солнца (света) – одна из древнейших в мировом искусстве; глубоко и тонко она была разработана, в частности, романтиками.

Таким образом, уход Литвинова от Ирины (снова мотив ухода!), возвращение к Татьяне – это в определенном смысле разрежение и рассеивание того мироощущения, которое выразилось в пассаже о дыме. Интересно проследить, как еще до последнего объяснения Литвинова с Таней, когда тот только собирается к ней, начинают «работать» образы из сферы Татьяны: «И легко ему стало вдруг и *светло*... Так точно, когда солнце встает и разгоняет темноту ночи...»

Но, как и в пассаже о дыме, было бы неоправданно видеть в торжестве солнечного, «Таниного», начала заключительный вывод романа. Это итог Литвинова, но не романа в целом. Роман же, прибавляя еще две-три страницы описания петербургского салона (здесь в последний раз в авторской речи возникает упоминание дыма: «...испаряется, как дым кадильный, голос хозяйки»), судьбы Ирины, генерала Ратмирова, Потугина, словно оставляет все движение художественного смысла на стадии подчеркнутой незавершенности и сложности.

4

Обратимся к последнему роману Тургенева. Одна из первых ассоциаций, которая возникает в «Нови» (1877) в сфере Нежданова, – ассоциация с Гамлетом. «Что с тобой, Алексей Дмитриевич, российский Гамлет?» – спрашивает Паклин. Затем имя Гамлета несколько раз соотносится с Неждановым. Тем самым все содержание «Нови» довольно решительно включается в поле излюбленной Тургеневым антитезы Гамлета и Дон Кихота, которая действовала и в «Накануне», и в «Отцах и детях», и –

не так явно, более стихийно (в сопоставлении размышляющего Потугина и «положительного» Литвинова) – в романе «Дым».

Но загадка Гамлета, как известно, допускает самые различные разрешения (см. об этом выше в статье «Эпизод из истории вечных образов»): сознание долга при отсутствии героической силы (Гёте в «Вильгельме Мейстере»); осознание противоречия между любым действием и результатом (Ницше); противоречие между действием (актом мести) и необходимостью его объективной мотивированности, т. е. доказанностью преступления (Ясперс) и т. д. В критике гамлетизм Нежданова объяснялся в духе гётевской трактовки (точнее, в духе восприятия последней Белинским – «слабость воли при сознании долга»). П. Кропоткин считал, что «Новь» отразила «гамлетизм, отсутствие решительности, или, вернее, “волю, блекнущую и болеющую...”, которая действительно характеризовала начало движения семидесятых годов»¹⁰. Но, по-видимому, гамлетизм Нежданова ближе ко второй из приведенных выше точек зрения: его рефлексия все время направляется на самое дело, которым он занят («Господи! Какая чепуха!» – думает он, агитируя среди крестьян), до тех пор, пока она не приведет его к твердому выводу: «Я в *самое* дело не верю».

Тем не менее до момента полного разочарования Нежданов действует, не щадя себя отдаваясь народнической пропаганде, являя собою интересную разновидность донкихотствующего Гамлета. Или – что то же самое – Дон Кихота, рефлектирующего над своими злоключениями. Тургенев вновь (как и в «Отцах и детях») смешивает типологические черты, и это смешение проведено через весь роман. Он, например, говорит в упомянутой речи «Гамлет и Дон-Кихот», что комическое противопоставлено Гамлету, а Нежданов – и в этом вновь его сходство с Дон Кихотом – не раз оказывается в смешном положении. И в связи с самоубийством Нежданова приходит на память мысль из той же речи: пусть Гамлет «преувеличенно бранит себя», жизнью этот «эгоист» никогда не пожертвует – «он себя не бьет». О смешении типологических черт говорит формула «романтик реализма», которую Тургенев впервые употребил в подготовительных материалах к роману (в окончательном тексте ее произносит Паклин применительно к Нежданову).

Небезынтересно отметить, что в «Нови» тоже развивается мотив ухода – не так энергично, как в «Дыме», но все же достаточно определено. И он также связывает сферу центрального

персонажа, Нежданова, с другими сферами. Поездка Нежданова «на кондицию» – это уход от петербургского кружка народников («...чтоб от вас всех на время удалиться», – прибавил он про себя». И потом в письме Силину: «...Главное: вышел на время из-под опеки петербургских друзей»). В доме Сипягиных Нежданов постоянно уходит, «ускользает», «запирается» от ненавистного ему общества. И бегство Нежданова с Марианной словно дано в репандант к неудавшемуся плану бегства Литвинова, причем легкая ирония незамедлительно начинает подсвечивать действия персонажей. «О мой друг! – проговорила она (Марианна. – Ю. М.). – Мы начинаем новую жизнь... Ты не поверишь, как эта бедная *квартирка*... мне кажется любезна и мила в сравнении с теми ненавистными *палатами*!» Это снова заставляет вспомнить романтическую ситуацию бегства в литературе 1820–1830-х годов, включая ходячую антитезу, с одной стороны, «хижины», «бедного уголка», «огорода»; с другой – «позлащенных чертогов».

А что такое, наконец, самоубийство Нежданова, как не окончательный расчет со всем, уход от всего – и от ненавистных бар-чиновников, и от праздноболтающих прогрессистов, и от любимой, которой он не в состоянии дать счастья, и от дела, в которое не верит, и от маскарадности «хождения в народ» (перед этим специально отмечено: Нежданов «сбросил с себя свой “маскарадный” костюм»; о символике маскарадности мы еще будем говорить), и от своей рефлексии, от самого себя!

Другим концом «оси» (используя выражение Тургенева о двух человеческих типах) является Соломин. Сопряжение Нежданова и Соломина подчеркнуто их взаимной симпатией друг к другу – и значительным психологическим контрастом. Неуравновешенность, рефлексия одного даны на фоне спокойствия, уверенного практицизма другого. Мысли Соломина «несложные, хоть и крепкие», как у Дон Кихота. Но какой же это своеобразный Дон Кихот! Другими словами, мы снова сталкиваемся с типологическим смещением. Для Дон Кихота, говорит Тургенев, исчезает «вещественность», он видит только свой идеал, прикован к своим химерам. Соломин – весь слух, внимание к существенности; он не склонен отдаваться самообольщению, принимать, как народники, желаемое за реальное.

В Соломине по отношению к «делу» (т. е. к революции) отмечено особое «отстояние», неожиданно сближающее его с Неждановым и его «уходами». Соломин не верит в «близость революции», но на ее деятелей посматривает «не издали, а сбоку».

«Не издали» – значит, ему близки их устремления, но как, в чем именно – не уточнено. «Вот он и держался в стороне – не как хитрец и виляка, а как малый со смыслом, который не хочет даром губить ни себя, ни других». Все эти обступающие Соломина частицы «не» и «ни» создают впечатление известной неопределенности, едва ли не нарочитое. Во всяком случае, сводить позицию Соломина (как и Литвинова) к какой-либо определенной политической доктрине, например к законченной «постепенщине», едва ли верно – для этого нет достаточных, завершающих образ ограничений. Луначарский находил в Соломине «разные водоразделы», в том числе и такой, который вел к типу реального, выжидающего революционера: «Он хочет схватить только то, что может схватить, но ждет большего. Перед ним расстилаются широкие горизонты»¹¹.

В Соломине проступает та же естественная, положительная сила, что и в Литвинове, но с явной печатью недюжинности. К Соломину не совсем подходит иногда применяемое к нему литературоведами высказывание Тургенева из письма А. Филосовой (от 11(23) сентября 1874 г.): «...Ничего крупного, выдающегося, слишком индивидуального...» Наоборот – в этом персонаже заметна тенденция к возвышению, отчасти с помощью реакции других персонажей. «Так улыбаются такие люди, которые выше других, а сами этого не знают», – замечает Паклин. «Разве бывают такие люди?» – спросил Нежданов. «Редко, но бывают», – отвечал Паклин».

Но и в Нежданове есть нечто необыкновенное, недюжинное, возвышающее его над другими. Словом, «централизующая роль» единого героя в «Нови» тоже падает ввиду своего рода двугеройности произведения. Это, однако, не ведет к расщеплению авторской интроспекции: лирическая, авторская партия связана главным образом с Неждановым (как в «Дыме» с Литвиновым).

5

Как и в предыдущем романе, мы наблюдаем в «Нови» мощное усиление сатирического начала. «Детали обоняния», например, как будто прямо перешли из «Дыма» в «Новь». От голоса Сипягина «веяло чем-то необыкновенно благородным, благовос-

питанным и даже *благоуханным*». Снова развитие гоголевского «так и дышит от него генеральством».

По уходе Сипягина Паклин отмечает: «Какой, однако, запах за собою этот барин оставил! – Паклин потянул воздух носом. – Вот оно, настоящее-то “амбрэ”, о котором мечтала городничиха в “Ревизоре”».

Исследователями уже отмечались щедринские ноты в речи Сипягина: «С одной стороны, он похвалил консерваторов, а с другой – одобрил либералов...» – оборот, восходящий к известному выражению из «Дневника провинциала в Петербурге» (1872) Щедрина: «К сожалению, должно признаться... хотя, с другой стороны, нельзя не сознаться...» Добавим, что эффект создан косвенной передачей речи Сипягина, дающей простор для авторского иронического отстранения: «Взглянул на запад: сперва порадовался – потом усомнился; взглянул на восток: сперва отдохнул – потом воспрянул!» и т. д. Подобный способ применен и при передаче письма «молодого пропагандиста» Кислякова. В этом случае можно отметить, что сатирическая гиперболизация вновь связывает различные сферы романа.

Продолжают жить в последнем романе Тургенева и образы спутанности, «взвинченности», хаоса. На обеде у Голушкина: «Наступило то, что на языке пьяниц носит название столпотворения вавилонского». Далее следует настоящая вакханалия модных слов (прогресс, церковный вопрос, женский вопрос и т. д.), напоминающая коловращение модных имен в губаревском кружке.

На том же обеде у Голушкина Нежданов призывает к «делу», как бы подстегивая себя, аффектируя состояние опьянения. Отправляясь в народ, выкрикивая речи перед мужиками, Нежданов форсирует то же состояние: «...он постепенно до того “взвинтил” себя, что уже перестал понимать, что умно и что глупо». Кончается все действительным опьянением Нежданова (в кабаке, вместе с завзятыми пьяницами) – факт, который самым прозаическим образом возвращает метафоре ее реальное значение.

Указанная метафора приобретает в «Нови» специфическую окраску: это опьянение лицедейства, игры, маскарада. Образы игры связаны с негативной и скептической установкой романа по отношению к народническим иллюзиям. Татьяна предупреждает еще Нежданова деликатно-осторожно: «Трудное это дело» («опроститься»); Соломин же называет вещь своим именем: «Тот же маскарад». В сфере Нежданова образы игры получают окраску рефлексии; совершая поступок, он сознает его

неуместность и искусственность: «...Что за актерство! За меня мой наряд отвечает», «Слегка на водевиль с переодеванием смахивает» и т. д.

В «Нови» большую роль приобретает ассоциативно-контрастная связь персонажей. Когда Паклин называет Нежданова Гамлетом, Нежданов награждает того званием «российский Мефистофель». Мефистофель же, по Тургеневу, воплощает то же начало отрицания, но в его демоническом выражении (Гамлет — «Мефистофель, заключенный в живой круг человеческой природы»). Сомнения Паклина идут бок о бок с рефлексией Нежданова, но получают более резкую форму. Установлены многочисленные переключки Паклина и самого Тургенева — в критике фанатического, слепого поклонения народу (притча о колеснице Джаггернаута, подхваченная потом Неждановым и отозвавшаяся в косвенной передаче размышлений Марианны: «Какому Молоху собиралась она принести себя в жертву?»). Это все напоминает совпадение взглядов Тургенева и Потугина на общину, на «цивилизацию» и т. д. Но насколько же мельче выглядит Паклин в сравнении с Потугиным — тот Паклин, который в минуту опасности трусливо забегает, «как говорится, зайцем», выдает товарищей и проч. С точки зрения возрастания в романе децентрализующих тенденций передача такому персонажу близких автору мыслей — факт немаловажный.

Наряду с ассоциативной связью персонажей не менее важна ассоциативно-контрастная роль целых эпизодов и сцен. Остановлюсь на одном примере — на главе с участием «Фомушки и Фимушки», своеобразной вариации на мотивы «Старосветских помещиков». Многим критикам эта глава показалась неоправданным отступлением. Тургенев, защищая ее, писал 17 (29) декабря 1876 г. К. Кавелину, что «старорусская картинка» нужна для «d'un geroussoir (контраста) или оазиса». В тексте романа этому соответствует реплика Паклина после посещения стариков: «Ну что ж!.. Были в восемнадцатом веке — валяй теперь прямо в двадцатый».

Простая жизнь, экзотика старины, остановившееся время, казалось бы, только контрастны современному плану романа — однозначно контрастны. Но это не так. Вот, увеселяя гостей, Фимушка и Фомушка поют под клавесин «романсик». «А что, — подумал Нежданов, как только рукоплескания унялись, — чувствуют ли они, что разыгрывают роль... как бы шутов? Быть может, нет; а быть может, и чувствуют...» Конечно, эти размыш-

ления выдают тревогу Нежданова по поводу его собственной роли. «Оазис» ассоциативно сближается с основным движением романа с помощью образа игры.

Заодно отметим, что этот образ возникает и в связи с другими персонажами романа. На другом его полюсе – актерство Сипягина, разумеется, актерство иного пошиба и иной эмоциональной (авторской) оценки. «Садитесь, – промолвил он громко, пуская в ход свои благосклоннейшие баритонные ноты» и т. д. Что же касается маскарадности, то ее достойно увенчивает в финале превращение Машуриной в графиню Рокко ди Санто-Фиуме. (Характерно, что Тургенев сохранил этот эпизод несмотря на справедливые, с его точки зрения, возражения одного из читателей.) Так сходные образы ассоциативно связывают различные сферы романа.

Особую роль приобретает в «Нови» подчеркивание лейтмотива, конкретизирующегося в конце концов в зримый образ. Такова символика «вывихнутости», передающая межеумочное положение Нежданова, незаконного сына вельможи, поэта среди практиков, «романтика реализма», попавшего «не в свою колею», по словам того же Паклина. «Я был рожден вывихнутым... хотел себя вправить, да еще хуже себя вывихнул». Символика вывихнутости связывает сферы Нежданова и Марианны: «И вывихнута она так же, как я, хотя, вероятно, не одним и тем же манером». При переезде к Соломину «одна старая-престарая» кривая яблоня «почему-то привлекла его (Нежданова. – Ю. М.) особое внимание». Место для самоубийства Нежданов выбирает под этой яблоней, чьи сучья «искривленно поднимались вверх, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбенных рук». Как видим, символика проведена не без навязчивой, почти схематической правильности.

Наконец, в общем строе произведения играет определенную роль и символика названия «Новь», заявленная уже эпиграфом к роману («Поднимать следует новь не поверхностно скользкой сохой, но глубоко забирающим плугом» («Из записок хозяина-агронома»). Символизм названий романов Тургенева уже не раз отмечался, однако в этом смысле «Дым» и «Новь» отличаются от прежних романов. В последних символизм предугазывался художественным материалом, его пространственной организацией, т. е. местом действия («Дворянское гнездо»), временным моментом действия («Накануне») или же тематическим и проблемным соотношением персонажей («Отцы и дети»).

В «Дыме»¹² и в «Нови» – и это опять подчеркивает сходство двух последних романов Тургенева – символизм создается поверх тематической, временной или пространственной общности материала, всем комплексом ассоциаций, сближений и контрастов (хотя было бы неправильно – особенно, как мы отмечали, применительно к «Дыму» – видеть в названии некую итоговую формулу произведения).

Так, словно компенсируя ослабленную централизующую роль главного персонажа, тургеневский роман стремится выработать новые принципы организации. И хотя вершинные достижения Тургенева-романиста связаны не с последними двумя романами, эти усилия весьма важны, так как свидетельствуют о некоторой общей тенденции его поэтики.

Венгерская исследовательница Ж. Зельдхейи-Деак на примере повести «Сон» (1877) убедительно показала, что в тургеневском творчестве происходили изменения, предвещающие многие поэтические принципы прозаиков-импрессионистов рубежа XIX–XX вв.¹³ Это и особая роль сложных и таинственных явлений человеческой психики (мотивы сна), и стремление к ритмизации текста, и частое использование безличных конструкций и неопределенных местоимений. Классический «канон» прозы заметно расшатывался, что вовсе не было знаком упадка и регресса, как это казалось некоторым современникам писателя.

В обширном исследовании тургеневского стиля, осуществленном В. Кошмалем, обстоятельно прослежено, как элементы символизации и фантастики, проявившиеся еще в «Бежином луге» или «Фаусте», с течением времени не только усиливаются, но и меняют свою роль. Начиная примерно с 1860-х годов из вторичных стилистических мотивов они превращаются в основные, сюжетообразующие¹⁴.

Сходные факты, например стремление к символизации, можно наблюдать и у других великих представителей русского классического романа – например, у Гончарова (роль символических деталей, в частности «обрыва» в одноименном романе, 1869) и у Л. Толстого. В исследовании Б. Эйхенбаума показано, какую роль играет символизация в «Анне Карениной» (1873–1877) – «пейзажная символика», заменяющая «психологические подробности», сквозные аллегорические образы (кошмар Анны) и т. д. «Принцип художественной символики, отличающий “Анну Каренину” от “Войны и мира”, сказывается и в общем построении и в деталях»¹⁵. И все это подготавливает «будущий ход»

русского и мирового романа – да, собственно, уже и является воплощением такого «хода».

- ¹ См.: *Пумпянский Л.В.* «Дым»: Историко-литературный очерк // Тургенев И.С. Соч.: В 12 т. М.; Л., 1930. Т. 9.
- ² «Самый образ и давление времени» (англ.).
- ³ См. об этом также в кн. Г. Бялого «Тургенев и русский реализм» (М.; Л., 1962) и в комментариях к «Дыму» и «Нови» в полном собрании сочинений и писем И.С. Тургенева (М.; Л., 1965, 1966. Т. 9, 12.)
- ⁴ *Пумпянский Л.В.* «Дым»... С. V.
- ⁵ *Пумпянский Л.В.* «Новь». Историко-литературный очерк // Тургенев И.С. Соч.: В 28 т. М.; Л., 1930. Т. 9. С. 159.
- ⁶ Вестник Европы. 1867. № 6. Отд. 3. С. 115.
- ⁷ *Писарев Д.И.* Соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 4. С. 424.
- ⁸ Русская мысль. 1913. Июль. Разд. 16. С. 121.
- ⁹ Вестник Европы. 1867. № 6. Отд. 3. С. 102.
- ¹⁰ *Кропоткин П.* Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907. С. 116.
- ¹¹ *Луначарский А.* Русская литература. М., 1947. С. 98.
- ¹² Об истории этого заглавия см.: *Муратов А.Б.* О заглавии романа И.С. Тургенева «Дым» // Вестник Ленингр. ун-та. № 2. Сер. истории, яз. и лит. Вып. 1. Л., 1962. С. 159–161.
- ¹³ См.: *Studia Slavica Hung.* XXVIII. Budapest, 1982. P. 285–298.
- ¹⁴ *Koschmal W.* Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in der späten Werken I.S. Turgenews. Amsterdam, 1984. S. 185–186.
- ¹⁵ *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960. С. 218. О месте символизации в общеевропейском контексте реалистической литературы конца XIX в. пишет Г. Дудек в своей рецензии на упомянутую книгу В. Кошмала (*Zeitschrift für Slawistik*. 1986. № 2. S. 304).

Тургенев – критик и литературовед

1

В одном из писем к Жорж Санд Флобер рассказывал: «...Провел вчера очень хороший день с Тургеневым, которому я прочел 115 уже написанных страниц из "Св. Антония". После чего я прочел ему около половины "Последних песен". Какой слушатель и какой критик! Он ослепил меня глубиной и ясностью своих суждений. О! Если бы все, кто вмешиваются в суждения о книгах, могли бы слышать его, – какой урок! Ничто не ускользает от него. Прослушав стихотворение во 100 стихов, он еще помнит слабый эпитет! Он дал мне для "Св. Антония" два или три чудных совета относительно подробностей»¹.

Тон этих слов невольно поражает. Ведь совершенно ясно, что перед нами не обычная похвала, не простое излияние благодарного чувства. Так можно было сказать лишь о незаурядном, выдающемся критическом таланте!

Между тем похвала Флобера – не исключение. Современники Тургенева постоянно восхищались глубиной и меткостью его критических суждений. «На днях... – сообщал Боткин Тургеневу 5 марта 1852 г., – слышал от Кошелева самые восторженные хвалы твоей статьи о романе "Племянница" – да, эта статья удивительно удалась тебе – все от нее просто в восхищении – и называют образцовою»². От другого корреспондента Тургенева – Е. Феокистова – мы узнаем, кто был в числе восхищенных читателей статьи «Грановский и потом Галахов...»³ (письмо от 14 января 1852 г.). «Грановский самый жаркий защитник теперь вашей критики», – сообщал Феокистов Тургеневу.

От себя лично Феокистов писал Тургеневу 18/30 марта 1853 г., касаясь его «маленькой статейки» о «Записках ружейного охотника...» С. Аксакова: «...она мала, но прекрасна. Она-то

и подожгла меня передать Вам мои догадки об том, что из Вас вышел бы блестящий критик...»

Эту мысль Феокистов высказывал и двумя годами раньше (30 марта 1851 г.), причем в весьма характерном контексте. «Я все еще не могу надивиться разнообразию Вашего таланта, о чем, впрочем, уже давно и много говорил Белинский. Повести, комедии, критики – все у Вас выходит хорошо».

Упоминание Белинского здесь чрезвычайно важно: оно косвенно свидетельствует об отношении великого критика к дебютам его молодого друга в этом жанре. До нас дошло только два суждения Белинского – суждения весьма похвальных! – о тургеневских статьях: о «Письме из Берлина» и, скорее всего, «Современных заметках». Но в беседах с друзьями Белинский, конечно, высказывался о тургеневских статьях гораздо чаще.

Однако обращают на себя внимание не только достоинства литературной критики Тургенева, но и чисто внешнее, так сказать, временное ее выражение – ее постоянство. Тургенев выступал со статьями и рецензиями всю творческую жизнь; деятельность критика сопровождала его деятельность как прозаика – бесспорно, основную. Но бывали периоды, когда работа критика начинала теснить его художнический труд, а то и несколько соперничать с ним. Так случалось по крайней мере дважды: в начале 1850-х годов, в период сотрудничества в «Современнике», и несколько ранее, во второй половине 40-х годов, когда Тургенев помещал статьи и рецензии в журналах Белинского «Отечественные записки» и в том же «Современнике»⁴.

Постоянство Тургенева-критика, в свою очередь, порождено совпадением нескольких условий – личных и общественных. Нужно было, чтобы у писателя явилась твердая уверенность в высоком предназначении критики, способной соперничать с самой «изящной словесностью». «...У нас, в России, – говорил Тургенев в «Письме к редактору», – критике предстояла и предстоит великая и важная задача...» Как это напоминает известные слова Гоголя, сказанные во время интенсивного сотрудничества в пушкинском «Современнике», т. е. в тот период, когда и Гоголь превратился чуть ли не в присяжного критика, написав в короткий срок десятки статей, рецензий и аннотаций: «...критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий»⁵. Словом, нужно было, чтобы мысль о высоком пред-

назначении критики перешла в общественную убежденность, повлияла на систему различных отраслей культуры, на действующую иерархию духовных ценностей. В России дело обстояло именно таким образом.

Но нужна была, конечно, и личная, субъективная предрасположенность. Нет, мы говорим не только о тонком эстетическом вкусе, о глубокой «внутренней подкладке души и сердца» (выражение А. Майкова о Тургеневе). Это вещи само собой разумеющиеся. Речь идет об особой интеллектуальной и общеобразовательной подготовке, об особом психологическом настрое.

Тургенев, как известно, получил основательное и, хочется сказать, многоступенчатое университетское образование: он учился в Московском университете, потом в Петербургском и, наконец, после окончания последнего несколько семестров (с 1838 по 1840 г.) занимался в Берлинском университете. Он слушал профессоров, бывших в то время властителями дум европейской интеллигенции: Стеффенса, Ранке, Риттера. Профессор Вердер, друг и покровитель многих занимавшихся в Берлине русских, в том числе и Станкевича, помогал Тургеневу усваивать гегелевскую диалектику. Будущий писатель вернулся в Россию весь пропитанный, по его более позднему выражению, «философией Гегеля».

Как известно, гегелевская система предельно выразила стремление философии быть «наукою наук», подчинить себе другие – практически все – отрасли человеческого знания. А это значило, что люди, развивавшие свои философские взгляды в гегелевском смысле слова (или, точнее, в духе той тенденции, которую увенчал Гегель), готовили себя к широкой интеллектуальной и художественной деятельности. Быть ли им писателями, как Гоголь, критиками, как Белинский, историками, как Грановский, решали в конечном счете обстоятельства и время. Потенциально же каждый стремился не к специализированной деятельности – научной, критической или даже художественной, а к некоему предельно полному осознанию мира и самосознанию и к некоему, вытекающему отсюда широкому идеалу практики. Этим объясняется легкость включения их в критику – в профессиональную критику, говоря сегодняшним языком, как, впрочем, легкость включения и в другие сферы интеллектуальной деятельности, если представлялась возможность таковых. Пример раннего Гоголя (не говоря уже о позднем) свидетельствует даже о его юридических государственно-реформаторских поползновениях,

что вновь заставляет провести знаменательную параллель к Тургеневу: по возвращении в Россию, в 1842 г., последний сочинил трактат «Несколько замечаний о русском хозяйстве и о русском крестьянине», в котором излагался план землеустройства и решения имущественных отношений.

Тургенев был представителем именно этой формации литераторов, и, помимо гегельянца Вердера, помимо других профессоров, помимо Берлинского университета, есть одно живое и притом характерно русское «звено», соединявшее его с людьми близкого душевного расположения в предшествующем поколении. Это — Станкевич. Глава знаменитого московского кружка, из которого вышел Белинский, один из глубочайших философских умов своего времени, человек, с неугасимой страстностью и постоянством всю жизнь вырабатывавший единство знания, т. е. свою собственную «науку наук» («Я хочу полного единства в мире моего знания...»), Станкевич оказал сильнейшее влияние на писателя. Тургенев встречался с ним в Берлине в 1838–1839 гг., но особенно сблизились они весной 1840 г. в Риме, за несколько недель до смерти Станкевича. Под впечатлением только что полученного горестного известия Тургенев писал М. Бакунину и А. Ефремову, что дружба со Станкевичем произвела в его душе «переворот»: «Как я жадно внимал ему, я, предназначенный быть последним его товарищем, которого он посвящал в служение Истине своим примером, поэзией своей жизни, своих речей!» Место Станкевича в своем развитии Тургенев определил очень точно: Станкевич передал своему «последнему товарищу» философскую эстафету конца 20-х — начала 30-х годов. Станкевич, как это уже было замечено⁶, подготовил Тургенева к восприятию последующего влияния Белинского (они познакомились в начале 1843 г.), подобно тому как он подготовил, сделал возможным собственное углубленное развитие мысли Белинского. Тургенев в своей эволюции как бы повторил и соединил те стадии, которые прошла в течение десятилетия русская общественная мысль.

Надо еще иметь в виду, что сближение Тургенева со Станкевичем падает на тот период, когда в развитии последнего обозначилась новая тенденция. А именно тенденция к философии «дела», основанная на посылке, что глубокое философское знание может и должно привести к практическим шагам: «...из идеи можно построить жизнь, то есть идея непременно становится делом, знает свое дело и наслаждается им»; «наука должна перейти в дело»⁷ (письмо к М. Бакунину из Рима, 20 мая 1840 г.).

Эти мысли созревали на общеевропейской философской почве и в определенной мере были родственны исканиям младогегельянцев, отказавшихся, по выражению Ф. Энгельса, «от философски-пренебрежительного отношения к жгучим вопросам дня»⁸. А это значит, что те философские уроки, которые усваивал Тургенев, все более и более приобретали практическую окраску.

Я. Неверов, близкий друг Станкевича, товарищ Тургенева во время жизни в Берлине и обучения в Берлинском университете, запомнил те советы, которые давал Станкевич своим друзьям: «Прежде всего надлежит желать избавления народа от крепостной зависимости и распространения в среде его умственного развития». «При этом Станкевич взял с нас торжественное обещание, что мы все наши силы и всю нашу деятельность посвятим этой высокой цели»⁹.

«И мы сдержали наше слово», – прибавляет Неверов. Станкевич через два года умер в звании почетного смотрителя Острогского уездного училища – должность, которой он отдал немало сил. Грановский стал знаменитым профессором-просветителем. Он сам, Неверов, «вместо литературного поприща, как предполагалось прежде, поступил на учебное»¹⁰.

Неверов не привел – а мог бы! – еще один, самый яркий пример – Тургенева, который в «Записках охотника» выполнил и завет Станкевича, и свою собственную «аннибаловскую клятву». Но еще до «Записок охотника» Тургенев стал осуществлять ее в своей литературно-критической практике.

2

Для того чтобы осознать современное, можно сказать, практическое, направление мысли Тургенева, нужно проникнуть в общий строй его эстетической системы. Тургенев много раз иронизировал над излишним теоретизированием, но в душе он оставался систематиком, хотя систематиком и осторожным. Такова уж была та теоретическая закваска, которую он впитал в молодости. Свое понимание общеевропейской художественной эволюции Тургенев наиболее полно изложил в статье о «Фаусте» (1845). Критик воспользовался выходом русского перевода произведения Гёте, чтобы поговорить о прошлом, современном, а также предполагаемом будущем развитии художественных форм.

Но начинается Тургенев с романтизма. По его мнению, «Фауст» – романтическое произведение, а его главный персонаж – типичный романтик.

В философских построениях конца XVIII – начала XIX в. романтизм мыслился как этап в общем движении искусства, сменяющий предшествующий этап (классический) и готовящий почву для будущего нового искусства. Именно так – с точки зрения развития, диалектической сменяемости и противоборства художественных направлений – подходит к романтизму Тургенев.

Что же касается содержательного наполнения романтической формы, то оно обычно строилось на понятии неограниченной субъективности, бесконечно глубокой духовности. «Это непрерывное стремление куда-то, это томительное порывание в какую-то туманную даль... эта вечная грусть по каком-то недостижимом идеале блаженства, тоскливое воспоминание о милом “прежде”, в котором жизнь была так прекрасна...»¹¹ – в таких словах определял Белинский в 1840 г. характер поэзии Жуковского, по его мнению, самого типичного русского романтика.

Однако к середине 1840-х годов, по мере того как эстетическая мысль становилась более «практической», лежащая в основе определения романтизма субъективность приобретала более четкие контуры. Место всеобщих надличных сил занимал образ реального, неделимого, земного человеческого существа; при этом, однако, глубокая духовность его переживаний сохранялась. Это привело к тому, что у Белинского к 1843 г. понятие личности, категория личности стали играть ключевую роль в теории романтизма, а соотношение «личности» и «общего» стало даже определять всю динамику Средних веков – этого типично романтического периода европейской истории. Конкретно речь шла о расхождении личности и общества, благодаря чему Средние века мыслились как романтические в одном отношении и не романтические – в другом. Духовное движение того исторического периода «было чисто сердечное и страстное», т. е. романтическое – субъективное и личностное, а совершалось оно «не во имя личности, а во имя общей безусловной и отвлеченной идеи»¹², иначе говоря, во имя идеи средневековой государственности, феодального и монархического господства, церковного гнета. И критик мечтает о том времени, когда наступит пора нового романтизма, в котором примирятся личность и «общее». Во всем этом нельзя не увидеть отражения социально-политических идей Белинского начала 40-х годов, исповедовавшего «фанатическую

любовь к свободе и независимости человеческой личности» (письмо к Боткину от 28 июня 1841 г.) и мечтавшего о таком социальном устройстве, которое бы реализовало эту свободу.

Вслед за Белинским Тургенев идет по тому же пути социальной конкретизации теории романтизма. «Для Фауста не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружается в себя; он от одного себя ждет спасения. С этой точки зрения трагедия Гёте является самым решительным, самым резким выражением романтизма...» Итак, Фауст – романтик, потому что интересы и устремления собственной личности исключают для него интересы общества. Произведение Гёте романтическое, потому что оно не корректирует позицию персонажа, но как бы полностью совмещает свою художественную перспективу с его точкой зрения (в чем, конечно, критик был не прав).

Следя далее за мыслью Тургенева, мы находим такое новое определение романтического поведения, как «гениальность». Фауст, оказывается, знакомится с Гретхен, подобно «всем гениальным людям», «решительно и смело». Гениальность понимается здесь вовсе не как высшая интеллектуальная одаренность, а как ничем не сдерживаемое проявление субъективных устремлений, как самовыражение личности (в другом месте – уже о самом Гёте – критик замечает, что он «жил, как говорится, гениально», т. е. «предавался буйной и разгульной жизни, потешался над всем и над всеми»). Фауст, следовательно, еще и эгоист (в другом месте эгоистом – «поэтом-эгоистом» – назван и Гёте), а трагедия в целом «есть чисто человеческое, правильное чисто эгоистическое произведение». В понятие романтизма вводятся, таким образом, моральные, этические категории. Это естественно там, где индивидуальные поступки оцениваются с точки зрения интересов человеческого рода.

Поскольку, однако, личность в ее живой цельности заступает место всеобщей, неперсонифицированной субъективности, то в теории романтизма засверкали новые, яркие, земные, прямо-таки сенсуалистские краски. «Гёте, этот защитник всего человеческого, земного, этот враг ложноидеального и сверхъестественного, первый заступился за права не человека вообще, нет – за права отдельного, страстного, ограниченного человека»; Гёте показал, что такой человек «имеет право и возможность быть счастливым и не стыдиться своего счастья». Это напоминает сказанные Гоголем по другому поводу слова о «нашей милой чувственности», о «прекрасной земле нашей». Словом, человек понимает-

ся не только со стороны его идеальных порывов, устремленности к «трансцендентным вопросам» (хотя этот момент сохраняет свою силу и для Тургенева, так как увязывает современный романтизм с романтизмом средневековым), но и со стороны своих чисто земных, реальных, даже чувственных потребностей. Романтизм – великая освободительная стихия, разрывающая оковы церковных, государственных и моральных догм и запретов.

Больше того: романтизм – это не только высвобождение чувственности, но и высвобождение «человеческого разума и критики». Романтизм – это сила сомнения, и если она воплощена в Мефистофеле, то «не есть ли он смело выговоренный Фауст»? Однако высвобождение от чего? Сомнение в чем? В правах устаревшего феодального миропорядка, которому нанес такой удар век Просвещения и Великой французской буржуазной революции. Аналогии между «Фаустом» и буржуазной революционностью достаточно отчетливо проведены Тургеневым; при том что он с такой же отчетливостью сознает их различие: французы осуществили это высвобождение «на поприще общественного развития», т. е. в сфере государственной и политической; немцы, включая и автора «Фауста», – лишь в сфере умозрения и идеологии.

Почему же в оценке Тургеневым «Фауста» сквозит своего рода сдержанность? Потому что «Фауст» – только момент в развитии европейской идеологии, момент великий, но, увы, принадлежащий прошлому. Как «апофеоз личности» трагедия Гёте выразила отрицательную сторону прогресса («когда общество дошло до отрицания самого себя»), оставив будущему разрешение другой, позитивной, задачи – примирения отдельных индивидуумов в новом социальном миропорядке. Динамика личности и общества, индивидуального и целого определяет у Тургенева движение от романтизма к грядущей форме искусства. В то же время, как и у Белинского, она до известной степени соединяет сферы социологии и эстетики, поскольку выход за пределы кругозора отдельного, ограниченного человеческого существа характеризует и новый тип людских связей, и новый складывающийся облик европейского искусства.

Мы сказали: до известной степени, и действительно – аналогия не должна быть полной.

Вначале – о социологии, об искомым человеческих связях: «...каким образом может человек, не выходя из сферы лично человеческого, дойти до полного округления своего существова-

ния?» Поставленная «Фаустом» задача вызывает характерно-сдержанное признание критика: «Этот вопрос мы и теперь разрешить не в силах: что же тогда?» Иначе говоря, и «теперь» Тургеневу не ясна и, как мы сейчас хорошо понимаем, не могла быть ясна конкретная программа общественного переустройства. Но неясность и отдаленность социальной цели не отменяет определенности пути, особенно в сфере искусства и эстетики. В этой сфере Тургенев выдвигает достаточно четкие требования, которые соответствуют новому, уже не романтическому, облику искусства.

Самое главное требование – усиление художественного внимания к толпе, к массе, к «народу», к той силе, которая обычно выступала лишь фоном для действий главного персонажа. «Посмотрите, какую жалкую роль играет народ в “Фаусте”! Это – народ (вспомните сцену, когда Фауст гуляет с Вагнером, и сцену в погребке Ауэрбаха) вроде народа на картинах Теньера и Остада...» Тургенев находит эффектное сравнение: народ в произведении Гёте фигурирует «перед нашими взорами не как древний хор в классической трагедии, а как хористы в новейшей опере». «Какое право имеет она, эта глупая толпа, возмущать величественный покой, или одинокие радости, или, наконец, одинокие страдания какой-нибудь гениальной личности?» Пройдет немного времени, и Тургенев в собственной художественной практике словно перевернет это соотношение: на первом плане окажется именно «толпа», со своими «радостями» и «покоем» и отнюдь не одинокими «страданиями». Словом, в критических построениях Тургенева предчувствуется автор «Записок охотника».

Замечательно еще следующее место: «...как поэт Гёте не имеет себе равного, но нам теперь нужны не одни поэты... мы... стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться “художественностью воспроизведения”, но печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время». Это говорит уже не критик и эстетик, или, вернее, не только критик и эстетик, но и публицист, глубоко захваченный «злостью дня».

Критикой гётевского «Фауста» Тургенев включался в общеевропейское идеологическое движение, постепенно охватившее и Россию. Чтобы пояснить его мотивы, приведу более раннее высказывание М. Бакунина, писавшего в предисловии к гегелевским «Гимназическим речам»: «Примирение с действительностью... есть великая задача нашего времени, и Гегель и Гёте –

главы этого примирения, этого возвращения из смерти в жизнь»¹³. Гёте, как и Гегель, мыслились идеологами примирения с действительностью (вопреки, конечно, реальному, более сложному содержанию их деятельности). Поэтому вместе с усилением радикальных и критических тенденций в общественной мысли возрастала и оппозиция к наследию Гёте.

Оппозиция эта, однако, приобретала различные виды и степени. Застрельщик полемики немецкий публицист В. Менцель в грубой прямолинейной форме обвинял Гёте в беспринципности и эгоизме, оспаривал его художественную гениальность. Подхватывая ту же интонацию, Л. Берне писал, что Гёте – «рифмованный лакей» (а Гегель – «нерифмованный»!). Более осмысленную, объективную точку зрения ввел в полемику Гейне: гениальность Гёте для автора «Романтической школы» вне сомнения, но направление его творчества разошлось с потребностями века. «Гёте погружался в мир индивидуальных чувств, в искусство и природу, но чуждался вопросов исторических и общественных»¹⁴. Гёте – представитель «художественной эпохи», которая теперь приходит к концу. Имея в виду точку зрения людей, подобных Гейне, Белинский писал в 1841 г.: «В самом Гёте не без основания порицают отсутствие исторических и общественных элементов, спокойное довольство действительностью, как она есть»¹⁵. Но Белинский никогда не оспаривал гениальность Гёте и его исторические заслуги для немецкой и мировой литературы.

Позиция Тургенева своей гибкостью и чувством историзма близка к точке зрения не Менцеля и Берне, а Гейне и Белинского. Подспудно в Тургеневе жил и продолжал свою полезную работу усвоенный им диалектический дух гегелевской философии. При изменяющемся содержательном наполнении форм искусства (будь то романтизм или новейшее искусство), при переоценке великих художественных образцов сохранялось ощущение преемственности и диалектической связи. Философский метод прилагался к новому материалу как некий универсальный инструмент.

Из ближайших источников тургеньевской теории развития искусства назовем еще Л. Фейербаха. В середине 1840-х годов Тургенев видел в нем самого замечательного немецкого писателя (письмо к П. Виардо от 26 ноября 1847 г.), одного из тех, кто больше всех способствовал преодолению «чисто спекулятивной философии» («Письма из Берлина», 1847). «Сущность христиан-

ства», составившая эпоху в европейской философии, не прошла мимо Тургенева. «Теперь он вместе с Фейербахом готов признать, что бог, небо и блаженство являются созданием мощной человеческой фантазии и воли». Божество называет он «созданием рук человеческих»¹⁶.

В предисловии к «Сущности христианства» Фейербах говорил, что человек осознает себя в своих родовых силах (таких, как любовь, сила мышления и т. д.), в своей родовой сущности. «Наука – это сознание рода. В жизни мы имеем дело с индивидами, в науке – с родом»¹⁷. Но не стремился ли и Тургенев ввести «родовую» точку зрения в критику романтизма и в осознание новой формы искусства?

Родовая точка зрения ведет к безграничному расширению материала, галереи художественных лиц. В произведениях В. Даля, говорит Тургенев, перед нами возникают и русский мужичок на заваulinке, дворник, денщик, и брюхач-купец, и чиновник средней руки... И каждый изображен во всей своей истинности, с достоинствами и с родимыми пятнами, с любовью, но без пристрастия («Даль любит русского человека», но в то же время «русскому человеку больно от него досталось»). И каждый существует для себя одного, но в то же время для целого, именуемого народом. Даль – и соответственно Тургенев как критик – словно осуществляет тот процесс, когда «хористы» из новейшей оперы превращаются в «древний хор».

Но Тургенев строго отличает это явление от мнимой народности. К ней он беспощаден, в такие минуты в его голосе вновь слышится интонация публициста: «У нас еще господствует ложное мнение, что тот-де народный писатель, кто говорит народным языком, подделывается под русские шуточки, часто изъясняет в своих сочинениях горячую любовь к родине и глубочайшее презрение к иностранцам... Но мы не так понимаем слово “народный”» («Повести, сказки и рассказы казака Луганского», 1846). Фальшь псевдонародности смыкается с риторикой псевдоисторичности, театрального позерства и с психологической аффектацией – со всем тем, что Тургенев объединит позднее под названием ложновеличавой школы. Обличению этой школы критик посвятил свои разборы «Генерала-поручика Паткуля» Н. Кукольника (Современник. 1847. № 1) и «Смерти Ляпунова» С. Геденова (Отечественные записки. 1846. № 8). В этих работах Тургенев словно вынужден спускаться из области теоретической критики в область полемики, в которой он был искусным мастером.

Полемики в том смысле, как ее понимал еще Белинский: «Цель критики высокая – проверка фактов умозрением, и, наоборот, цель полемики низшая – защита здравого смысла»¹⁸.

Высокую миссию – «проверку фактов умозрением» – Тургенев продолжил в работе «Гамлет и Дон-Кихот», представляющей, очевидно, одно из высших достижений отечественной критики. Соотношение «центростремительного» и «центробежного» направлений как своеобразное инобытие романтического и классического начал и в то же время как некий двигательный механизм исторического процесса; диалектика «веры» и сомнения, «дела» и нарочитого или вынужденного бездействия; сопряжение противоположных и исключаящих друг друга психологических качеств в некоем едином двуобразе – все это составило предмет и содержание тургеневского анализа. Впрочем, об этом – отдельный разговор (см. в настоящей книге статью «Эпизод из истории вечных образов»).

3

Из собственно литературных теоретических проблем Тургенева-критика больше всего занимали следующие: о видах художественного таланта, о перспективе современного романа и о характере пейзажа.

В статье о романе Евгении Тур «Племянница» (Современник. 1852. № 1) Тургенев писал: «Бывают таланты двоякого рода: таланты сами по себе, независимые, как бы отделенные от личности самого писателя, и таланты, более или менее связанные с нею». Первые – «так называемые объективные таланты»; вторые – «таланты лирические».

Разделение художественных талантов на противоположные виды – давняя и, можно сказать, вечная тема эстетики (Тургенев говорит, что он повторяет «известную всем истину»). Еще Аристотель писал, что Еврипид изображал людей «такими, каковы они есть», а Софокл – «какими они должны быть» («О поэтическом искусстве», гл. 25). В новейшее время о противоположных типах художественной одаренности говорил Бальзак: с одной стороны, поэты субъективные, «чей личный характер ярко отражается в природе их сочинений», с другой – поэты-протей (предисловие к первому изданию «Шагреневой кожи»).

В русской критике до Тургенева ближайшую по времени попытку классификации талантов произвел Белинский, различавший художников, которые пересоздают «жизнь по собственному идеалу», и тех, которые «воспроизводят ее во всей ее наготе и истине» («О русской повести и повестях г. Гоголя»). Во всех случаях критерий деления примерно один и тот же: преобладающее участие в творчестве объективной нормы действительности или субъективных художнических представлений и идеалов. Но в таком случае важно то, как конкретизируются понятия субъективного или объективного искусства.

Говоря о «так называемых объективных талантах» Тургенев ссылается на пример Гоголя: «...мы не можем не чувствовать, что... лица Гоголя стоят, как говорится, на своих ногах, как живые, и что если есть между ними и творцом их необходимая духовная связь, то сущность этой связи остается для нас тайной, разрешение которой подпадает уже не критике, а психологии». С уверенностью можно предположить, что Тургенев подразумевает следующее признание, сделанное в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (в другой работе – «По поводу "Отцов и детей"» – Тургенев открыто ссылается на эти строки): «Я уже от многих своих гадостей избавился тем, что передал их своим героям, их осмеял в них и заставил других также над ними посмеяться»¹⁹. Такая связь между героями и их творцом действительно глубинная, ее суть не идеальное уподобление персонажей самому себе, но – с их помощью – духовное самоочищение и самовысмеивание. Потому-то она и подпадает, как говорит Тургенев, уже не критике, а психологии. У талантов же второго рода, к которым принадлежит Евгения Тур, связь между творцом и героями – прямая, бросающаяся в глаза: они, герои, «пожалуй, тоже могут стоять на своих ножках, но рука, их поставившая, от них не отнимается, пульс их бьется не своею кровью, вера в их существование сопрягается с некоторым усилием».

Таким образом, уяснение отличий обоих видов таланта выливается в вопрос о *художественных характерах*. Что такое персонаж, уверенно стоящий на собственных ногах? Что такое умение «создавать самостоятельные характеры и типы» (акцент у Тургенева явно падает на выделенное нами слово)? В другой работе – в рецензии на «Бедную невесту» А.Н. Островского (Современник. 1852. № 3) – Тургенев говорит: у одних авторов характеры «показываются нам ровно настолько, насколько это нужно ходу действия»; у других же, первостепенных, мастеров –

«все иначе»: «Мы очень хорошо знаем, каков Хлестаков за сценой и во всех положениях жизни». Перед нами такая степень характерности, такая концентрация «живого начала», которая позволяет персонажу вести в нашем сознании самостоятельное существование, отделяясь от конкретных художественных ситуаций и положений. По этой линии Тургенев разворачивает критику «лирического таланта» Евгений Тур: «характеров в строгом смысле у ней нет», лица ее «лишены той цепкости типической, той жизненной выпуклости, которые одни не дают себя забыть». Сила ее – в «искренности, задушевности и теплоте», другими словами – в авторском присутствии.

Но ведь не мог же Тургенев не видеть, что и «Мертвые души» лиричны, что авторское начало или, как говорят сегодня, образ автора играет в них немалую роль. Очевидно, все зависит от места и роли лирического, авторского начала. У Гоголя оно не подавляет, не сковывает персонажей, но как бы обнимает их более высоким синтезом. А у Евгении Тур образ автора накладывается на образы персонажей, подчиняет их себе, определяет их трактовку и господствующий ракурс. Каким способом? Например, характером распределения света и тени, симпатий и антипатий.

Еще в статье о трагедии Кукольника Тургенев отмечал, что в драматическом столкновении характеров симпатии автора явно склонялись на одну сторону, на сторону изменившего своему монарху генерала Паткуля. Между тем с исторической точки зрения и позиция Карла XII имела свое оправдание, что, в свою очередь, отвечало изначальной сущности трагического. «...Именно это обоюдное право (Карла и Паткуля. – Ю. М.) и могло бы придать трагедии истинное ее значение». Тургенев повторяет – может быть, и сознательно – мысль Пушкина, высказанную при анализе трагедии М. Погодина «Марфа Посадница»: «...Драматический поэт... не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою»²⁰. Тургенев – в пору написания статьи о трагедии Кукольника – еще не определил этот способ изображения терминологически, еще не связал его с одним из видов художественного таланта. Теперь он провел такую связь – а именно, связь с «талантом лирическим». Персонажам Евгении Тур свойственно четкое распределение авторской симпатии и антипатии; их отличает также «недостаток иронии, комического элемента», который бы нейтрализовал всякую определенность и категоричность моральной оценки. Евгения Тур пишет определенно, искренне и горячо, пишет «сердцем и говорит сердцу».

Тургенев начал свою статью с утверждения о равноценности обоих видов таланта, но постепенно, всем ходом развития мысли, давал почувствовать, что объективное творчество выше. Критика (а также сама писательница, рассердившаяся даже на автора) усмотрела в этом обидную снисходительность Тургенева – снисходительность к лирическим талантам или к женской литературе. Но это была скорее констатация соответствия: *характера творчества – времени*. Ведь и Белинский, начав с утверждения равенства идеальной и реальной поэзии, склонялся к мысли, «что последняя, родившаяся вследствие духа нашего положительного времени, более удовлетворяет его господствующей потребности»²¹. Что касается главного признака разделения талантов, то он состоял, как видим, в характерах, в их способности к «самостоятельному» существованию, к самодвижению. Признак важный именно для художественной эпохи реализма.

Решение Тургеневым проблемы романа так же подчинено идее соответствия потребности эпохи.

В современной литературе Тургенев находил несколько типов романа. Во-первых, исторический вальтерскоттовский роман – «это пространное, солидное здание, со своим незыблемым фундаментом, врытым в почву народную, с своими обширными вступлениями в виде портиков, со своими парадными комнатами и темными коридорами для удобства общения...». Вот и вся характеристика, но ее иносказательность, образность так выразительны, что мы ощущаем самый аромат этого вида романа с его широким общественным фоном, перипетиями судьбы главного персонажа на фоне противоборства лагерей, медленным течением действия, элементами тайны, наследованными от готического романа... Но вальтерскоттовский роман, замечает Тургенев, «в наше время почти невозможен: он отжил свой век, он несовременен». Второй тип – «романы à la Dumas». Тургенев обходит их полным молчанием, не считая их сколько-нибудь важными для современной литературы.

Наконец, остаются романы «сандовского» и «диккенсовского» типа. Соединение обоих имен (а также еще Гоголя) в одну группу было произведено уже Белинским в 1847 г. в статье «Тереза Дюнойе». Это роман, говорил Белинский, «социальный», в отличие от «исторического» романа Вальтера Скотта. «Содержание (социального. – Ю. М.) романа – художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностью»²².

Тургенев, без сомнения, исходил из подобного же понимания природы этих романов.

Существует мнение, что Тургенев видел в них перспективу развития романного жанра; считал, будто в России «возможны лишь романы сандовского и диккенсовского типа»²³. В действительности же такая возможность связывалась Тургеневым только с будущим. Пока же «стихии нашей общественной жизни» еще недостаточно определились, чтобы требовать той широты и основательности (требовать «четырехтомного размера»), которые присущи романам Жорж Санд или Диккенса. «Мы слышим пока в жизни русской отдельные звуки, на которые поэзия отвечает такими же быстрыми отголосками». Характерно, что Тургенев видит точки сближения искомой формы русского романа и поэмы Гоголя: ведь в основе «Мертвых душ» лежит универсальность замысла, общерусский и – опосредованно – общечеловеческий масштаб. Но в то же время видит и отличия.

Теория романа Тургенева показательна именно для середины века, так как она отражала и его личные усилия – и в то же время усилия других русских писателей – видоизменить романый жанр, создать *мобильную* живую форму, способную быстро улавливать и, как говорил позднее Тургенев, воплощать «в надлежащие типы» «самый образ и давление времени» («Предисловие к романам»). Появившийся через несколько лет «Рудин» открыл целую серию специфически тургеневских романов – романов «отголосков».

Дополнительный свет на романную теорию Тургенева проливает его переписка с П. Анненковым и К. Аксаковым. Переписка вновь выдвинула в центр внимания такие вопросы, как приемы создания художественного образа и авторское участие в действии, прямо связав их решение с успехами нового романа.

Анненков писал Тургеневу 12 (24) октября 1852 г.: «Я решительно жду от вас романа с полной властью над всеми лицами и над событиями и без наслаждения самим собой (т. е. своим авторством), без внезапного появления оригиналов, которых вы уже чересчур любите...»²⁴ В другом месте Анненков осуждал «сочинительство» «Записок охотника»: «...оно напирает грудью на лица, на происшествия, на природу и даже на фразы...»²⁵

Тургенев согласился с «каждым словом» своего корреспондента, признав, что надобно «раскланяться навсегда с старой манерой». «Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции – *triples extraits* – чтобы влить их потом

в маленькие скляночки – нюхайте, мол, почтенные читатели – откупорьте и нюхайте – не правда ли, пахнет русским типом?.. Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большему, спокойному! Дадутся ли мне простые, ясные линии...»

Все это, кажется, резко противоречит тому, что говорил критик об объективных талантах в связи с романом Е. Тур. Мы знаем, что Тургенев ждал от современного искусства яркой характерности, «цепкости типической». А тут вроде бы предъявляются требования противоположные: отойти от бытовой и национальной характерности, когда «оригиналы» мечутся в глаза, когда «пахнет русским типом...». Тургенев далее выступал за ограничения участия автора в судьбе персонажей. А здесь он соглашается с требованием Анненкова полной авторской «власти над всеми лицами и событиями...».

Объяснить эти противоречия можно лишь конкретно – пониманием той «старой манеры», от которой хотел избавиться Тургенев. «Старая манера» – это очерковый стиль русских физиологий 1840-х годов, в какой-то мере это и манера «Записок охотника». Ее отличие не в доминирующей роли характеров или авторского начала, а в *особом складе* их отношений.

Вспомним «Записки охотника». Прибытие автора в какое-либо место; встреча с примечательным человеком; впечатление от его внешности; разговор с ним; его жизнеописание, которое удалось составить на основе полученных автором сведений; иногда новая встреча с тем же лицом – такова примерная схема рассказов Тургенева. Автор выступает в них как конструктивная сила. Не взаимоотношения персонажей, не опосредованная их душевными свойствами фабула управляют повествованием, но воля и намерения автора. Автора как свидетеля, наблюдателя и исследователя жизни. Этим предопределяется и способ раскрытия персонажей. Конечно, типизм – важнейшее свойство физиологии. Само формирование физиологии как жанра происходило на основе открытия типов: русского крестьянина, казака, чиновника, помещика, сочинителя, водевилиста и т. д. Но типы раскрываются в физиологиях, как правило, с помощью концентрированного авторского описания. Тургеневская метафора – ряд «маленьких скляночек» – довольно точна: физиологические очерки действительно демонстрировали типы – один *подле* другого, один за другим.

Обсуждение обоих вопросов – о персонажах и об авторском участии – Тургенев ведет и в статье «Несколько слов

о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» (Современник. 1852. № 3). Критику «Бедной невесты» можно понять лишь при том условии, если учесть, что она не ограничивалась рамками жанра (комедии) или даже рода литературы (драмы), что она распространялась на область эпического, на роман, может быть, на роман-то в первую очередь. И еще надо учесть, что это была не в меньшей мере самокритика Тургенева, стремящегося преодолеть «старую манеру».

Есть в статье о «Бедной невесте» и словесный эквивалент «старой манеры» – «ложная манера». «Эта ложная манера состоит в подробном до крайности и утомительном воспроизведении всех частных и мелочей каждого отдельного характера, в каком-то ложно-тонком психологическом анализе...» «Островский в наших глазах, так сказать, забирается в душу каждого из лиц, им созданных»; по мнению же Тургенева, эта «операция должна быть совершена автором предварительно». «Лица его должны находиться уже в полной его власти, когда он выводит их перед нами».

Конечно, Тургенев был не прав, оспаривая возможность детального психологического анализа в ходе действия. Но было бы неверным заключать отсюда, что критик отвергал психологический анализ вообще – недаром он говорил лишь о «ложнотонком психологизме». Характер должен быть заранее так обдуман или, как говорил Белинский, концепирован, чтобы исключить необходимость авторских подсказок и детализации, чтобы он мог раскрываться в ходе действия «самостоятельно». В связи с этим Тургенев предъявляет Островскому те же требования, что и себе: искать «больших линий, простора».

Таким образом, оба критерия сформулированы Тургеневым резко парадоксально и должны быть прочитаны в соответствии с духом, а не буквой. Чем меньше специальных психологических характеристик, подчеркнутого напора на лица (автор «папирает грудью на лица»), тем отчетливее и крупнее характер. Чем больше «власть» автора над персонажами, чем решительнее прочерчены общие линии их судьбы – тем меньше конструктивная роль авторского начала, тем они свободнее. Персонажи в ходе повествования, самораскрываясь, должны сами устраивать свои взаимоотношения. Теория романа Тургенева полностью совпадает с его представлениями о современной, «так называемой объективной» манере творчества.

В романной теории Тургенева, сложившейся в начале 50-х годов, – источник многих его более поздних суждений.

Интерес Тургенева к романам Л. Толстого, по-видимому, определялся и тем, что он увидел, наконец, в них воплощение идеи большой романной формы. С выходом в свет «Войны и мира», «произведения оригинального и обширного, соединяющего в себе эпопею, исторический роман и очерк нравов, он (Л. Толстой. – Ю. М.) решительно занимает первое место в расположении публики» («Предисловие к французскому переводу повести Л.Н. Толстого “Два гусара”», 1875). Интересно, что в связи с «Войной и миром» Тургенев вновь говорит о несовременности тех типов романа, которые он отметил в статье о «Племяннице»: вальтерскогтовского романа и романа à la Дюма («Редактору “Le XIX-e Siècle”», 1880).

Проявилось в тургеневских оценках толстовского творчества и его понимание психологизма, причем не только с сильной стороны. Ибо тезис Тургенева, что психологическое определение характера должно быть произведено «автором предварительно», до начала действия – этот тезис отвечал художественной манере Толстого еще меньше, чем Островского. Поэтому толстовский углубленный анализ казался Тургеневу подчас излишним самокопанием. «Неужели, – писал он Фету, – не надоели Толстому эти вечные рассуждения о том – трус, мол, я или нет?»²⁶ Однако как характеристики собственных критериев психологизма приведенные суждения, разумеется, оправданны и интересны.

Наконец, перейдем к последней проблеме – *пейзажу*. Поводом для ее постановки послужили Тургеневу «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова.

Прочитав тургеневскую статью (Современник. 1853. № 1), рецензент «Москвитянина» воскликнул: «Все это прекрасно! Но как все это попало в рецензию на книгу об охоте? В странное время мы живем! Развертываешь статью об охоте – и находишь прекрасные эстетические положения; заглянешь в статью о поэзии – там вам ничего не напомнит об эстетике»²⁷. Но эстетическая мысль неслучайно нашла себе одно из прибежищ в «статье об охоте». И не о природе вообще, а именно об охоте.

Тургенев начинает с положения о самостоятельности и самоценности природы. Каждая «точка» в ней, каждое существо стремится жить «исключительно для себя», будь то мельчайшая букашка или комар, для которого человек лишь «пища». Между тем художники склонны взирать на природу лишь «как на пьедестал наш». Оттого в изображении природы «либо попадают сравнения с человеческими душевными движениями (“и весь

невредимый хохочет утес" и т. п.), либо простая и ясная передача внешних явлений заменяется рассуждениями по их поводу». В первом случае подразумевается Бенедиктов, во втором – Гюго с его «Восточными мотивами». Это тоже «ложная манера». «Везде видишь автора вместо природы».

Легко заметить, что и на новом материале Тургенев проводит разграничение лирических и «так называемых объективных талантов». Даже определение «женский» талант, правда, в несколько смягченной форме («полуженские поэтические личности»), присутствует здесь, словно увязывая субъективный пейзаж с «женской литературой», с творческой манерой таких писательниц, как Евгения Тур. Напротив, у художников объективных, вроде С. Аксакова, природа и ее представители (говоря словами из той статьи о Е. Тур) «стоят... на своих ногах, как живые». «Оттого вы будете смеяться, но я вас уверяю, что, когда я прочел, например, статью о тетереве, мне, право, показалось, что лучше тетерева жить невозможно...»

И художественная традиция, которую в связи с этим вспоминает Тургенев, – это традиция объективного описания природы: древние греки, Шекспир, Гёте, Пушкин, Гоголь...

Но возникает вопрос: возможно ли человеку при взгляде на природу полностью отрешиться от человеческих переживаний? Ведь, как писал Гегель, «собственным предметом поэзии не является ни солнце, ни горы, ни лес, ни пейзажи», и «весь этот круг только постольку входит в поэзию, поскольку дух в ней находит повод или материал для своей деятельности...»²⁸.

Два приводимых Тургеневым примера объективного пейзажа – из Шекспира и Пушкина – наглядно показывают, как не просто обстоит дело. В первом примере (картина крутого морского берега в монологе Эдгара из «Короля Лира»), как отмечает Тургенев, нет ничего «необыкновенного», «с верным инстинктом гения придерживается» драматург только «одного главного ощущения – ощущения высоты...». Но ведь это ощущение предопределено точкой зрения наблюдателя – Эдгара; человеческое восприятие невольно выстраивает и окрашивает всю перспективу... В другом примере, в пушкинском стихотворении «Туча», участие субъективного чувства еще больше: ведь именно человеческому взору видится *одинокая туча, печальная* ликующий день, издающая *таинственный* гром и т. д.

Тургенев, разумеется, не забывает об этой диалектике, когда говорит о самоценности описаний природы. Он вовсе не ис-

ключает человеческое чувство, но вводит его в естественное русло. Соотношение здесь примерно такое же, как между лирическим авторским началом и персонажами-характерами. Да, в объективном описании природа выступает как своего рода персонаж, как характер. И важно, чтобы наши субъективные переживания не подавляли его, не искажали. Поэтому Тургенев, говоря об Аксакове, замечает, что он «не подкладывает ей (природе. — Ю. М.) посторонних намерений и целей»; но «наблюдает умно, добросовестно и тонко».

И тут важно именно то, что наблюдатель — не кто иной, как охотник. Ведь охотнику природа открывается своей внутренней, скрытой, «домашней» стороной; «один охотник видит ее во всякое время дня и ночи, во всех ее красотах, во всех ее ужасах». Не менее важно и то (хотя Тургенев специально это не подчеркивает), что перед нами охотник русский, житель средней полосы, наблюдатель неброской, неэкзотической природы. Его поприще не хохочущие утесы, не горы, которые тот же Бенедиктов сравнивал с «побегами праха к небесам», а степи и леса. И какие вопросы обсуждаются писателем и соответственно его критиком! Вопрос об уме гуся... «Немцы считают гуся, эту обдуманную осторожную птицу, глупым; русский человек, напротив, заметил, что даже гром обращает на себя внимание гуся, действительно, при каждом ударе, он, скривив голову, смотрит в небо».

Читая эти строки, вновь испытываешь ощущение, что встречаешься с характерами, с типами. Тургенев говорит о птичьих породах — гусе, утке или вальдшнепе, как некогда авторы физиологий говорили о типах дворянина, чиновника или крестьянина. Даже сам термин «физиология» представляется критику уместным: «Говоря без шуток, я не могу довольно налюбоваться птичьими “физиологиями” г. А-ва». Правда, на это можно заметить, что на романном уровне Тургенев физиологизм преодолевал, считая его недостаточным для самодвижения характеров. Но ведь нельзя же было переносить на природу модель человеческих отношений! Словом, область пейзажа рисуется Тургеневу объективной, но своеобразной.

Своеобразием этой области объясняется и то, что Тургенев здесь менее последователен в своих требованиях объективности. Ведь очень трудно определить, с какого момента человеческое восприятие и ощущение природы оказываются ей «посторонним». Особенно когда обращаешься к поэзии, к лирике, где одухотво-

рение и «очеловечивание» природных явлений задано самой ее родовой фактурой.

В очерке об Аксакове, например, критик относит Тютчева к «полуженским поэтическим личностям». Но в написанной несколько позднее статье «Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева» (1854) Тургенев признает естественным такой способ творчества, когда ведущей силой выступает «мысль», которая сливается с образом, взятым из мира природы. В статье об Аксакове отсутствие щегольства связывалось как с объективной манерой описания природы, так и с самой природой («она никогда ничем не щеголяет, не кокетничает...»), но не с манерой «полуженских» талантов. Напротив, в разборе произведений Тютчева подчеркнуто: «...Он не думает ни щеголять своим ощущением перед другими, ни играть с ним перед самим собой». Так, самый материал поэзии и лирики вносил в суждения Тургенева необходимые коррективы.

Все же показательно, что тенденция к объективности и даже, если хотите, к характерологии была распространена Тургеневым на пейзаж. Принципиально критик решал этот вопрос так же, как и другие — о видах художественного таланта и о перспективах современного романа.

Как же соотносится решение Тургеневым собственно литературных проблем, антитеза объективного и лирического творчества с вынашиваемой им почти одновременно идеей противоположных образов Гамлета — Дон Кихота? Соблазнительно отождествить оба явления, видя в них исконное представление писателя о двойственности бытия. Однако в действительности все аналогии между обоими явлениями имеют неполный вид.

Объективный художник трезв, как Гамлет, однако можно ли сказать, что он, как Гамлет, «презирает толпу»? Лирический талант всецело занят самим собой, между тем разработка своей личности — удел не Дон Кихота, а именно Гамлета (Гамлет — «размышляющая и разрабатывающая себя личность»).

Мы помним, что Гамлет и Дон Кихот отличались друг от друга стимулом деятельности, — тем, где этот стимул заключается, вне личности или в ней самой. Между тем классификация видов таланта этой проблемы даже не касается. Чем субъективно руководствуется художник, — условно говоря, идеей Гамлета или Дон Кихота, — это никак не определено.

Словом, обе классификации располагаются в разных, хотя и соприкасающихся плоскостях. Антитеза «Дон Кихот—Гамлет»

отвечает на вопрос о движущих силах человеческой деятельности и – в связи с этим – о прерывистом ходе, альтернативности всей истории. Различение двух типов таланта отвечает на вопрос о конкретном характере деятельности – в данном случае художественной; поэтому предпочтительное отношение Тургенева к одному из ее видов вполне естественно. Гамлет и Дон Кихот поставлены перед лицом истории как равно необходимые ей «два коренные направления человеческого духа». Оба вида таланта поставлены перед лицом современности, выбирающей один наиболее соответствующий себе тип творчества. Словом, характеристика последнего не столько развивается в русле проблематики «Гамлет и Дон Кихот», сколько продолжает поставленную еще в 1840-е годы (прежде всего в статье о «Фаусте») задачу описания современного этапа литературы.

4

Историко-литературная концепция Тургенева складывалась многие десятилетия, особенно эффективно с 1860 г., когда им были прочитаны две лекции о Пушкине. Наиболее полное выражение она получила в речи 1880 г., произнесенной по поводу открытия памятника Пушкину в Москве (Вестник Европы. 1880. № 7).

Пушкин занимает ключевое место в историко-литературной концепции Тургенева. «Пушкин был первым русским художником-поэтом». Эта фраза не означает, что критик подходит к Пушкину только с художественной стороны. Напротив: Пушкин – потому первый в России художник, что он впервые воплотил «идеалы», лежащие в основе народной жизни, что через него русский народ впервые получил полноправный голос на всеевропейском, всемирном форуме. Пушкин воплотил самую душу народа или, как замечательно точно сказал Тургенев, «мыслящую душу». Но мыслящая душа должна приобрести язык для своего выражения. Поэтому в заслугу Пушкина входит и то, что он «создал наш поэтический, наш литературный язык». Все это охватывается формулами: Пушкин – народный художник; Пушкин – «центральный художник», т. е. «человек, близко стоящий к самому средоточию русской жизни».

Переходя к уяснению облика поэзии Пушкина, критик говорит о такой его черте, как объективность – «объективность его

дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем». Что же такое объективность и какую роль она играет в тургеневской концепции современного искусства, мы уже знаем.

Прибегает Тургенев и к историческим аналогиям, сопоставляя пушкинский объективизм с античным искусством. Вспомним, что и в статье об С. Аксакове критик говорил об «античном» мироощущении Пушкина: «...Отношения этого, по духу своему действительно древнего, поэта к природе так же просты, естественны, как у древних...»

Но тем самым Пушкин как явление русской культуры вписывается в движение мировых художественных этапов или форм. Таких форм обычно признавалось несколько: символическое искусство Древнего Востока, классическое искусство античности, романтизм христианской Европы (главным образом периода Средневековья), наконец, искусство Нового времени. Именно по отношению к новому искусству, при всей его синтетичности, проводились аналогии с одной из предшествующих форм – классической, так сказать, в ущерб другим формам. (Ср. признание Тургенева, сделанное в связи с характеристикой античной объективности: «...я не умею сочувствовать литературам, предшествовавшим греческой». Речь идет о символической форме искусства.) Пушкин, следовательно, потому еще первый русский «художник-поэт», что впервые придал отечественной литературе современный облик, поднял ее на уровень нового европейского искусства.

Но почему же, при всем пиетете, в отношении Тургенева к Пушкину сквозит какая-то сдержанность? Почему, различая понятия «народный» и «национальный», критик задает вопрос: «Можем ли мы по праву назвать Пушкина национальным поэтом в смысле всемирного (эти два выражения часто совпадают), как мы называем Шекспира, Гёте, Гомера?»

Ответ обусловлен особенностями дальнейшего развития России и тем, насколько соответствовала ему поэзия Пушкина. Страна вступала «из литературной эпохи в политическую». Русская культура двояко ответила на новые «законные стремления, небывалые и неотразимые потребности». С одной стороны, ответила «ложно-величавой школой».

Тургенев, мы знаем, отвергал эту школу еще с 1840-х годов, со времени рецензий на пьесы Кукольника и Геденова. Его нелюбовь к эффектам и риторике была столь сильной, что он, вопреки

своему художественному чутью, ставил на одну доску явления весьма разнородные: такие значительные художники, как Марлинский, Каратыгин и даже Брюллов, рассматривались им в том же ряду, что и Кукольник.

Позднее, с формированием историко-литературной концепции, Тургенев нашел, что ли, место этой «школы». Посвящая свои силы «возвеличиванию России – во что бы то ни стало», она отражала специфическую европейскую ситуацию 1830-х годов, отражала государственные великодержавные устремления царского правительства. Это была официальная реакция на требования «политической» эпохи.

Но помимо официальной существовала и реакция неофициальная или, точнее, антиофициальная. Три имени называет здесь Тургенев в первую очередь: Гоголь, Лермонтов, Белинский. «Под совокупными усилиями этих трех», – говорил Тургенев еще в своей лекции 1860 г., вошедшей впоследствии в «Воспоминания о Белинском», – не только «рухнула» «ложновеличаявая» школа, но «умалилось и поблекло имя самого Пушкина».

Ключевое место в новейшей русской литературе занял теперь Гоголь. С Гоголем Тургенев связывает понятие новой «школы», на этот раз – школы истинной, жизнеспособной, пришедшей на смену эфемерной «ложновеличаявой» школе. К гоголевской школе принадлежит крупнейший русский писатель – Лев Толстой («Предисловие к французскому переводу повести Л.Н. Толстого “Два гусара”»). Воздействие Гоголя видится критику и в других областях культуры. «Это стремление к правде, к характерному, наложившее, со времени нашего великого писателя Гоголя, свой отпечаток на все произведения русской литературы, проявляется также, под кистью Верещагина, и в русском искусстве» («Редактору “Le XIX-e Siècle”»).

Из этих слов видно, что принадлежностью гоголевской школы Тургенев считает такие качества, как правда и объективность. Однако все это характеризовало и творчество Пушкина; Тургеневу же теперь важнее провести отличие, а не сходство. Дважды десятилетиями раньше Тургенев-теоретик уделял главное внимание понятию объективности, которое он конкретизировал таким художественным моментом, как самодвижение характеров. Теперь направленность его внимания несколько иная – на критическую, общественную функцию искусства.

«Поэт – эхо... поэт центральный, сам к себе тяготеющий, положительный, как жизнь на покое, – сменился поэтом-глаша-

таем, центробежным, тяготеющим к другим, отрицательным, как жизнь в движении». Выражение «поэт центральный» употреблено уже не в значении близости «к самому средоточию русской жизни», а в смысле определенной творческой позиции, которой не доставало активно-протестующей силы.

Тургенев еще в речи 1860 г. указывал и на главный объект приложения этой силы: «Сила независимой, критикующей, протестующей личности восстала против фальши, против пошлости... против того ложнообщего, несправедливо узаконенного, что не имело разумных прав на подчинение себе личности». Иными словами, развитие новой литературной школы мыслилось критиком в связи с борьбой общего и частного, государственной машины Российской империи и угнетаемой ею личности. «...“Медным всадником” нельзя было любоваться в одно время с “Шинелью”». Антитеза достаточно прозрачная: ведь «Медный всадник», по мнению Белинского, которое разделял Тургенев, – это выражение «торжества общего над частным», хотя и не исключаящее «нашего сочувствия к страданию этого частного»²⁹. В тургеневской речи о Пушкине эта мысль приобрела такой вид: «Одинаково восхищаться “Мертвыми душами” и “Медным всадником” или “Египетскими ночами” могли только записные словесники...»

В 1840-х годах, в пору написания статьи о «Фаусте», Тургенев считал эту антитезу определяющей для произведения романтического толка («Фауст» – произведение романтическое, так как оно одушевлено идеей личности). Теперь понятия романтизма критик с подобными явлениями не связывает; литературный опыт, историко-теоретические размышления, по-видимому, произвели кардинальную «перегруппировку» периодов в концепции Тургенева: современность мыслится им под знаком решительного господства нового искусства³⁰. Но сохраняется в современном искусстве и даже многократно возрастает потенциал социальной и политической критики.

Отношение Тургенева к этому потенциалу, точнее к его роли в искусстве, переменчивое и сложное. Было время, когда социальные тенденции представлялись ему фактором, противоречащим поэтической объективности и художнической выразительности. Больше всего сказывалось подобное мнение на оценке Некрасова. «Именно поэзии-то я в Некрасове не признаю – а увлекать массу – и действовать на своих современников можно и другими вещами – либерализмом и т. д.» (из письма к Я. Полонскому от 29 января / 10 февраля 1870 г.). Но в речи о Пуш-

кине поэт «мести и печали» упомянут в числе важнейших и, так сказать, законных явлений новой русской литературы. Вообще речь отличается стремлением критика избежать крайностей, нейтрализовать некоторую односторонность прежних суждений, обнять единой концепцией все противоречивое движение литературного потока.

Оттеснение пушкинской поэзии, даже ее «забвение», считает Тургенев, было неизбежно ввиду новых, политических, потребностей русского общества. Но теперь столь же непреложен факт возрождающегося интереса к Пушкину.

Таким образом, Тургенев пришел к мысли о «возвращении к Пушкину» – мысли, которая на тех же торжествах с необычайной силой прозвучала в речи Достоевского (Достоевский выступил на следующий день после Тургенева – 8 июня 1880 г.). Но содержание в эту мысль вкладывалось разное. Пушкин у Достоевского – выразитель русской и, можно сказать, всемирно-исторической идеи. Эта идея состояла в особом типе человеческих отношений, в смирении перед народной правдой, подавлении своего личного, гордого, эгоистического начала, т. е. в поисках идеального мироустройства. Пушкин в речи Достоевского – явление пророческое и провиденциальное; потому-то и ударила с такой силой эта речь по душевным струнам слушателей. Впечатление от речи Тургенева было другое; как писал Г. Успенский, она подействовала «благодаря здравому, светлому и спокойному отношению автора как к великому поэту, так и к значению его в русской жизни и, наконец, относительно явлений самой русской действительности»³¹.

Пушкин, в концепции Тургенева, «не устаревший учитель», но учитель не столько «общественного устройства, сколько законов искусства, художественных приемов». Пушкин – идеал гармонии, но гармонии поэтической. Тургенев, мы говорили, с пониманием относился и к содержательной, «идеальной» стороне пушкинского творчества – почему же он не упоминает о ней? Потому что жизнь, как считает Тургенев, обогнала идеалы Пушкина, выработала новые, и процесс этот далеко не завершен. Возвращение русской жизни к Пушкину или, что то же самое, возвращение Пушкина в русскую жизнь будет происходить по мере политического развития и европеизации страны; и таким образом, на основе соединения новых идеалов и пушкинской художественности, «явится» новый великий русский поэт, который «заслужит вполне название национально-всемирного».

Итак, наряду с диалектической «моделью» развития – от классической формы искусства через романтическую к современной – в сознании Тургенева складывается и действует и другая диалектическая «модель»: от пушкинской поэзии – через литературу «политической» эпохи – к «национально-всемирной поэзии» будущего времени. В первом случае определяющим является момент объективности и, в частности, типической характерности. Во втором случае – момент социальной содержательности и всечеловеческой гуманности.

Не раз отмечалось – и по праву – сходство историко-литературных концепций Тургенева и Белинского. «Даже колебания Тургенева, можно ли назвать Пушкина народным, национально-всемирным поэтом, были подсказаны суждением Белинского»³², – писал еще Н. Бродский.

Нельзя не обратить внимание и на другие совпадения. Белинский, определив понятие «натуральной школы», литературного направления 40-х годов XIX в., отметил его предысторию в веке предшествующем: Кантемир, Хемницер, Фонвизин и другие. Аналогичным образом рассуждал и Тургенев. Говоря о том, что «наступило время критики, полемики, сатиры», он добавляет: «Вместо слова: “наступило” – мы бы могли, вспомнив Фонвизина, Новикова, употребить слово: “возвращалось”». Подобные «возвратные обороты бегущего вперед исторического колеса известны всем наблюдателям жизни народов» («Воспоминания о Белинском»).

Однако, пожалуй, главное не в этих переключках Белинского и Тургенева, а в общем типе мысли, в ее диалектическом складе и, в частности, в оперировании законом отрицания отрицания. В поступательном движении литературы ничто не исчезает бесследно, предшествующее отрицается последующим для того, чтобы затем «возвратиться» к жизни в новом качестве. В сознании Тургенева жил и продолжал действовать усвоенный им с 40-х годов универсальный дух диалектической философии.

5

Критическая практика Тургенева – и это естественно для каждого большого художника – связана с его собственными творческими устремлениями, подсказывается ими и в то же время

переводит их на другой язык – литературных понятий, заключений и разборов. Она отражает поворотные моменты художественной эволюции Тургенева – если не все, то многие и очень важные. Так критика романтического индивидуализма в 1840-е годы предвещала творческие принципы «Записок охотника». Поиски объективных критериев в сфере обрисовки характеров и пейзажа, как и обоснование объективного типа творчества вообще, отражали преодоление Тургеневым «старой манеры» и переход к романским принципам повествования. Онтологическая ориентация в речи «Гамлет и Дон-Кихот», стремящейся проникнуть до субстанциальных сил бытия, тех сил, которые Гёте называл «праматериями», родственна философской постановке проблем Тургенева-художника, прежде всего в глубочайшем из его созданий – в «Отцах и детях». Налицо также связь между концепцией критического направления, развиваемой Тургеневым в 1860–1870-е годы, и усилением сатирической струи в таких его произведениях, как романы «Дым» или «Новь».

В то же время критическая практика Тургенева отражает не только личную художественную эволюцию, но и движение общелитературной ситуации. Критика Тургеневым «гениальных» личностей, требование переключить внимание с героев на толпу, не говоря уже об обличении псевдонародности и риторики, выражали мироощущение и поэтические принципы «натуральной школы». Тургеневская идея мобильного романа-«отголоска» была симптоматичной для трансформации романного жанра в середине XIX в., а философская ориентация «Гамлета и Дон-Кихота» предвещала широкий философский контекст романов Достоевского и Толстого. Была связь – и она отчетливо сознавалась самим Тургеневым – между его концепцией критического направления и «трезвым мощным» русским реализмом последней трети XIX в., реализмом, доходящим до ювеналовских, до свифтовских высот обличения (см. рецензию Тургенева на «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина).

Тургеневу было свойственно ясное представление о сложном составе такого явления, как литература. Споря с А. Фетом, он говорил: «Позвольте Вам заметить, что Вы не довольно ясно даете себе отчет о подразделениях литературы на так называемую беллетристику, прессу-журналистику и прессу-науку (и педагогику) – или, что еще вернее, Вы сознаете это подразделение, но цените одну беллетристику – да еще какую! поэзию!» Между тем без других «подразделений» литературы

«пришлось бы плохо делу просвещения» (письмо от 29 марта / 10 апреля 1872 г.).

Исходя из этой мысли Тургенев придавал важное значение жанрам, вступающим в «педагогические» отношения с читателями, прежде всего публицистике. Некоторые его работы, такие как «Из-за границы» (Атеней. 1858. № 6), письма о франко-прусской войне (публиковались в «С-Петербургских ведомостях» в 1870 г.) – это великолепные образцы публицистики. Колоритные и тонкие зарисовки, бытовые и сатирические, сочетаются в них с неуклонным развитием одной темы, одной идеи – и все это пронизано подкупающе искренним, личным тоном. Что касается этих «тем», то среди них мы обычно находим коренные, выстраданные темы тургеневского творчества – о вреде национальной ограниченности и шовинизма, о широком культурном воспитании и самовоспитании, о сознательном усвоении прекрасного, «ибо без уразумения нет и полного наслаждения; и самое чувство красоты также способно постепенно уясняться и созреть под влиянием предварительных трудов, размышления и изучения великих образцов, как и все человеческое» («Из-за границы»).

Быть может, глубоко лелеемому Тургеневым «пушкинскому» идеалу высокой художественности и неутилитарности искусства публицистические его выступления соответствовали не во всем. Но Тургенев умел преодолевать односторонность своих представлений, умел быть широким.

...Сравнительно недавно стало известным письмо А. Майкова к Тургеневу, представляющее собой волнующий человеческий документ: «...Я принимаюсь писать только вследствие какого-(то) неодолимого желания Вас видеть, Вас слышать, одним словом, как-нибудь прикоснуться к Вам... Рассуждая об этом томлении по Вас, я нахожу, что это не столько моя вина... но что тайна этой притягательной силы находится в Вас, и Вас хочется видеть и слышать и чувствовать точно так же, как иногда до зарезу хочется отличной музыки, великолепных стихов, солнца – так и вашим знакомым “хочется Тургенева”»³³.

Мы едва ли ошибемся, если заметим, что это чувство не только личное, но и историческое. Какие бы бурные изменения ни претерпевала история, какие бы новые силы ни вступали в литературу, какая бы ни происходила переоценка ценностей, но не раз возникало и, видимо, не раз еще будет возникать «томление» по Тургеневу. И сегодняшний читатель и будущий не раз еще

ощутит с пронзительной силой, которую хорошо описал Майков, непреодолимое желание «прикоснуться» к Тургеневу. Причем не только к Тургеневу-художнику, но и к Тургеневу-критику и публицисту.

- ¹ *Тургенев И.С.* Неизданные письма к г-же Виардо и его французским друзьям (1846–1882). М., 1900. С. 130.
- ² В.П. Боткин и И.С. Тургенев. Неизданная переписка. 1851–1869. М.; Л., 1930. С. 27.
- ³ *Назарова Л.Н.* К вопросу об оценке литературно-критической деятельности И.С. Тургенева его современниками (1851–1855) // Вопросы изучения русской литературы XIX–XX веков. М.; Л., 1958. С. 165.
- ⁴ Именно в это время (по свидетельству самого Тургенева) – после «Параши» (1893) и других ранних вещей и еще до рассказов из цикла «Записки охотника» – Белинский даже склонен был считать его «способным на одну лишь критическую и этнографическую деятельность» («Встреча моя с Белинским», 1860).
- ⁵ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 175.
- ⁶ *Гутяр Н.* И.С. Тургенев в Берлинском университете (1838–1840 гг.) // Русская старина. 1904. № 9. С. 572.
- ⁷ *Станкевич Н.В.* Переписка. 1830–1840. М., 1914. С. 672.
- ⁸ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 21. С. 279.
- ⁹ Русская старина. 1883. Ноябрь. С. 419.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 13 т. М., 1952. Т. 3. С. 505.
- ¹² Там же. Т. 7. С. 155.
- ¹³ Московский наблюдатель. 1838. Ч. 16. С. 20.
- ¹⁴ См.: *Жирмунский В.* Гёте в русской литературе. Л., 1937. С. 281.
- ¹⁵ *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 4. С. 520.
- ¹⁶ *Горбачева В.Н.* Молодые годы Тургенева (по неизданным материалам). Изд-е тургеневской комиссии. [Б. м.], 1926. С. 34.
- ¹⁷ *Фейербах Л.* Избранные философские произведения. М., 1955. Т. 2. С. 30.
- ¹⁸ *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 124.
- ¹⁹ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [Б. м.], 1952. Т. 8. С. 296–297.
- ²⁰ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 218.
- ²¹ *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 270.

- 22 Там же. Т. 10. С. 106.
- 23 Комментарий к академическому изданию полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева (Т. 5. С. 630).
- 24 Русское обозрение. 1984. № 10. С. 488.
- 25 См.: *Тургенев И.С.* Письма. Т. 2. С. 450.
- 26 См. подробнее: *Лаврецкий А.* Литературно-эстетические взгляды И.С. Тургенева // Лаврецкий А. Эстетические взгляды русских писателей. М., 1963. С. 44–45. Сравнительный анализ психологических принципов Тургенева и Л. Толстого дает Г. Бялый в книге: *Бялый Г.* Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962. С. 87–94.
- 27 Москвитянин. 1853. 4 февр. Кн. 2. Отд. 5. С. 229.
- 28 *Гегель.* Соч.: В 14 т. М., 1958. Т. 14. С. 168.
- 29 *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 7. С. 547.
- 30 Впрочем, точного терминологического обозначения этого периода Тургенев избегал, так как существующие термины его не удовлетворяли. В предисловии к «Очеркам и рассказам» Леона Кладеля Тургенев писал, что обозначение школы французских романистов (Бальзак, Флобер, Золя, Гонкур и др.) как реалистической – «не совершенно точное». Русскую реалистическую школу Тургенев предпочитал называть, как мы знаем, по имени ее главного представителя, гоголевской школой.
- 31 Отечественные записки. 1880. № 6. Отд. 2. С. 190.
- 32 *Бродский Н.Л.* Белинский и Тургенев // Белинский – историк и теоретик литературы. М.; Л., 1949. С. 330.
- 33 Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 165–166 (публикация И.Г. Ямпольского).

Другой Тургенев

1

Лев Шестов в своей неоконченной книге о Тургеневе отмечает: «Как известно, Тургенев был реалистом и с первых же своих произведений стремился возможно правдиво изобразить жизнь. Хотя у нас не было настоящих теоретиков реализма, но, после Пушкина, русскому писателю нельзя было слишком далеко уноситься от жизни. Даже тем, кто решительно не знал, что можно сделать из “действительности”, приходилось говорить о ней и только о ней»¹.

Это во многом справедливо, однако проблема в том, что есть «действительность» и насколько от нее можно «уноситься». Не менее известно, что тот же Тургенев создал в 1860-е и последующие годы ряд повестей (их так и называют – «таинственные» и даже «окултные»), в которых обнаружил пристрастие к странному, фантастическому, призрачному («Рассказ отца Алексея», «Собака», «Клара Милич (После смерти)» или произведения с говорящими названиями: «*Странная история*» и «*Призраки*»). Причем зародилась эта тенденция еще раньше, когда Тургенев имел репутацию писателя, никогда не покидающего почву действительности, так сказать, беспримесного реалиста.

Вот «Фауст, рассказ в девяти письмах» (1856). Средняя полоса России, старинное дворянское гнездо, селцо М...ое, в котором угадывается тургеневское имение Спасское. И общество обычное: вернувшийся домой 35-летний помещик Б., его товарищ по университету Приимков с женой и дочкой, некая гувернантка, соседский учитель немецкого языка по фамилии Шиммель... И в этой обстановке, не предвещающей ничего из ряда вон выходящего, происходят странные вещи – Вере Николаевне

Ельцовой является образ ее покойной матери, оказывающий на нее губительное гипнотическое воздействие.

В сущности, оба главных персонажа вступают в долгие мучительные отношения с давно умершим человеком: Вера Николаевна – для того чтобы найти защиту от захватившего ее чувства; Павел Александрович Б., рассказчик повести, – для того чтобы вырвать любимую из-под влияния матери и как бы взять реванш (в свое время Ельцова-старшая воспрепятствовала их браку). Только действия противоположных сторон слишком неодинаковые: живые люди произносят определенные слова и совершают определенные поступки, в то время как импульсы, исходящие из другого мира, остаются неявными, туманными, допускающими различные толкования.

Павел Александрович бросает вызывающий взгляд на портрет старухи, отличающийся (как нам было сообщено перед этим) необыкновенным сходством с оригиналом: «“Что, взяла!” Вдруг мне почудилось... ты, вероятно, заметил, что глаза en face всегда кажутся устремленными прямо на зрителя... но на этот раз мне, право, показалось, что старуха с укоризной обратила их на меня». Предположение о странной, ирреальной природе случившегося тотчас же вытесняется естественно-научной версией – о законах художественной перспективы, но втесняется не до конца: рассказчик уверяет, что «на этот раз» все-таки не обошлось без чуда. (Легко подсказывается параллель к этой сцене – усмешка пиковой дамы, поражающая пушкинского Германа.)

И кульминационное событие, повлекшее за собою скоротечную болезнь и смерть Веры Николаевны, предстает с той же двойственностью и неопределенностью перспективы. «Горничная мне сказала удивительную вещь: будто бы Верочке в саду ее мать покойница привиделась, будто бы ей показалось, что она идет к ней навстречу, с раскрытыми руками». Раскрытые руки – жест ли это охраны, укрытия или грозящей опасности? (Снова легко напрашивается параллель – из гоголевского «Вия»: мертвая панночка идет к Хоме Бруту, «беспрестанно расправляя руки, как бы желая поймать кого-нибудь».) Но странное видение было только у Веры Николаевны (а известным оно становится от третьего лица, горничной), и кто знает, что скрывается за случившимся: самовнушение, галлюцинация или действительное появление умершей.

Как писал еще Л.В. Пумпянский, «Тургенев тщательно стушевывает таинственный характер явления» и «вообще поль-

зуется целым аппаратом средств для сплава таинственной части с нейтральным материалом». Прием этот не новый: еще В.Ф. Одоевский, глубоко приверженный к фантастической манере письма, отмечал заслугу романтиков, особенно Гофмана. «Его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую – действительную... таким образом, и волки сыты и овцы целы, естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа...» Неожиданным все это могло показаться лишь по условиям времени: романтизм, казалось, безвозвратно ушел в прошлое и безраздельно господствовал «пытливый дух анализа». И еще потому, что развивал подобный прием не кто другой, как Тургенев, считавшийся типичным представителем нового, реалистического, направления.

А между тем изгоняется ли таким образом «пытливый дух анализа»? Или он сталкивается с новой, неизведанной областью, скрывающей в себе страшные тайны? «Это непонятное вмешательство мертвых в дела живых» – что это? Родовая вина и наказание потомков за тайную помолвку родителей, за неверность бабушки, простой крестьянки из Альбано?.. Или просто наследование психологического опыта – результата былых несчастий и преступлений?

2

В написанном почти через 15 лет после «Фауста...» «Степном короле Лире» (1870) отмечается такое же тяготение к конкретной, бытовой, повседневной основе. Опять перед нами средняя Россия, имения и деревни, в которых угадывается Спасское и его окрестности, опять помещики с их чадами и домочадцами. Своей фактурой произведение напомнило Тургенева периода «Записок охотника» с их почти физиологической дотошностью и точностью. Таково, в частности, мнение И.А. Гончарова: «Этот рассказ я отношу к “Запискам охотника”, в которых Тургенев – истинный художник, творец, потому что он знает эту жизнь, видел ее сам, жил ею – и пишет с натуры...»

И вот среди этого обычного течения жизни, описанной без затей, «с натуры», происходят странные, совсем не натуральные вещи. Максим Петрович Харлов, соседский помещик, имел, как

он выражается, «сонное мечтание» – будто в комнату вбежал вороной жеребец, играя и скаля зубы. Как и Вера Николаевна в «Фаусте...» после появления покойной матери, Харлов твердо решает: «Это смерть моя за мной приходила». (Опять легко напрашивающаяся параллель – из «Старосветских помещиков», где Пульхерия Ивановна сходным образом истолковывает возвращение кошечки: «Это смерть моя приходила за мною!») И «сонное видение» сбылось с ужасающей наглядностью: Харлов умер, придавленный продольным верхним брусом, коньком, причем эта наглядность, как указал М.П. Алексеев, усиливается фольклорной символикой: по народным поверьям, снятие потолочной матицы или конька влечет за собою смерть хозяина дома.

Это может быть простым совпадением, но может быть результатом действия каких-то непонятных сил. Как и странное предвещание еще не случившегося в песне Евлампии: «Особенно сильно протянула она последние слова» – об убийстве мужем молодой жены. Все это соотносится с судьбою ее сестры Анны, но не буквально, а словно от обратного: именно она убила мужа. Откуда эта аберрация? То ли будущее было не угадано или узнано неточно, то ли судьба не захотела до конца открывать свои тайны...

Характерно, что события этой повести, как ранее «Фауста...» (а еще раньше «Гамлета Щигровского уезда»), развиваются на фоне вечных литературных образов. «Так трагическая судьба Гретхен становится прообразом моральной катастрофы, от которой погибает Вера Николаевна. Героиня Гёте и героиня Тургенева отождествляются» (В.М. Жирмунский). Так сливаются (но не до конца, допуская возможность вариационных толкований) Мартын Петрович Харлов с королем Лиром, дочери Евлампия и Анна с Корделией или Гонерильей. В российской, провинциальной, «степной» жизни действуют общемировые, вечные бытийные силы; под покровом обыденности и вседневности «хаос шевелится».

3

«Степной король Лир» приоткрывает тревожную думу писателя о том, кто берет верх в вечном споре добра и зла. Как гума-

нист Тургенев верил, хотел верить, что сильнее добро. «...Добрые дела не разлетятся дымом; они долговечнее самой сияющей красоты» («Гамлет и Дон Кихот», 1859). Так происходит, скажем, в «Хоре и Калиныче» (1847), где каждому воздается свое, где находят признание, и не только со стороны повествователя-автора, и хозяйское усердие Хоря, и поэтичность Калиныча. И в «Певцах» (1850) торжествует справедливость, когда Яков-Турок с его бесконечно искренней, безыскусной манерой исполнения побеждает бьющего на эффект соперника.

Но в «Свидании» (1850), входящем, как и два предыдущих рассказа, в «Записки охотника», совсем другая картина. И став невольным свидетелем встречи красивой, милой, привлекательной женщины с напыщенным и вовсе не красивым нахалом, не можешь отделаться от наивного вопроса: но почему ему выпало такое счастье?

А в «Степном короле Лире» зло наказано? Владимир Васильевич Слеткин (если верна молва об обстоятельствах его смерти), положим, не сумел воспользоваться плодами дурных поступков, но предполагаемая убийца Анна Мартыновна «вела жизнь весьма счастливую» и пользовалась всеобщим уважением. Простые люди не выказывают особых волнений, полагая, что «грех поступил теперь в ведение единого праведного Судии и что, следовательно, им уже не для чего было беспокоиться и негодовать». А повествователь, человек образованный? «Насколько она (Анна Мартыновна. — Ю. М.) заслуживала это счастье... это другой вопрос. Впрочем, подобные вопросы ставятся только в молодости. Все на свете — и хорошее и дурное — дается человеку не по его заслугам, а вследствие каких-то еще неизвестных, но логических законов, на которые я даже указать не берусь, хоть иногда мне кажется, что я смутно чувствую их». Коренные «вопросы» не снимаются, но адресуются, что ли, по принадлежности — молодости и ранней поре человеческой жизни. Общие «законы» не отрицаются, но даже намекать на них пока представляется невозможным...

Так и остаются эти вопросы без ответа, но с годами все сильнее делается мучительное ощущение ненаказуемости злых поступков и непризнанности добра. В маленьком тургеневском шедевре «Перепелка» (1883) пожертвовавшая ради птенцов птица, казалось, говорила: «За что же я умирать должна? За что? Ведь я свой долг исполняла... Несправедливо это! Несправедливо!» Тут, правда, допущенное зло отозвалось добрым поступком

рассказчика, почувствовавшего вдруг острую неприязнь к отцу-охотнику и к самой охоте.

Но одно из стихотворений в прозе «Услышишь суд глупца...» (1878) не предоставляет уже и такого утешения. «Некогда землепашцы проклинали путешественника, принесшего им картофель, замену хлеба, ежедневную пищу бедняка... Теперь они питаются им – и даже не ведают имени своего благодетеля». Да, бывает, что добрые дела «не разлетятся дымом», но и не награждаются – и предаются полному забвению сотворившие эти дела.

А сила любви – находится ли она в более надежном, защищенном положении, чем сила добра? И.Ф. Анненский, пользуясь фольклорным образом, проводил выразительную параллель: «Богатырь, посаженный в женский карман, да еще вместе с лошадью, вот настоящий символ тургеневского отношения к красоте. Красота у него непременно берет, потому что она самая *подлинная власть*». Увы, не совсем так: красота – действительно могучая власть, но есть нечто посильнее ее – непредвиденное стечение обстоятельств и случай.

Вот «Ася» (1858), еще один бесспорный тургеневский шедевр. Как здесь все непредсказуемо и шатко! Как все зависит от прихотливой вязи событий и мотивов! Согласно известной точке зрения радикально-демократической критики (Н.Г. Чернышевский. «Русский человек на Rende-Vous»), герой повести – безвольный и не имеющий никаких серьезных убеждений либерал, который не в состоянии сказать решительное слово. Но несколько раз обстоятельства чуть было не складывались так, что он непременно произнес бы это слово. Крохотная, еле заметная развилка путей определяла исход событий: задержись Ася несколько долее в комнате фрау Луизы или встретить ее, Асю, рассказчик во время своих отчаянных блужданий по берегу Рейна – и все сложилось бы по-другому.

«У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее – и то не день, а мгновение». Это значит, что все может решиться в одно «мгновение», следующее ничего уже не изменит и не поправит.

Трудно назвать тургеневское произведение, в котором ощущение иррациональной природы жизни выразилось бы так сильно, как в «Дневнике лишнего человека» (1850), хотя в нем нет ни фантастических видений, ни призраков. Произведение это сравнительно раннее, что невольно приводит к выводу: подобное ощущение всегда жило в Тургеневе, в «таинственных повестях» оно лишь нашло концентрированное выражение, но подспудно, подпочвенно сказывалось и прежде.

К тому, что уже сказано нами о «Дневнике лишнего человека» выше (см. статью «Истинно лишний человек»), добавим две-три детали.

Да, внешне тургеневский персонаж относится к знакомой нам типологии: Онегин, Печорин, Бельтов, а также тургеневские Рудин, Лаврецкий, Литвинов... Но он выламывается из этого ряда, начиная уже со своей фамилии. Те фамилии благообразные, спокойные, рождающие приятные ассоциации, например с реками Онегой или Печорой. Фамилия же Чулкатурин – нарочито спотыкающаяся, труднопроизносимая, таящая возможность каламбуров и искажений (чем и воспользовался князь, произнесший «господин Штукатурин»).

Это искажение – знак некоей неправильности, учиненной с Чулкатуриным или даже посредством Чулкатурина. Вся сопровождающая его разветвленная символика («сверхштатный человек», «лишняя птица», «незванный гость», «пятое колесо в телеге» и т. д.) словно передает этот природный закон, или, скорее, отступление от закона, его отсутствие, выражающееся в отсутствии у героя повести своей, признаваемой другими, роли.

Об Онегине или, например, Бельтове не скажешь, что у них нет своей роли. Эта роль просто не совпадает с общепринятой или ожидаемой вследствие особых качеств персонажей, их достоинств или недостатков, реальных или воображаемых. И поэтому они могут вызывать разные чувства окружающих, порою не очень теплые, но не равнодушие, не безразличие. Не то Чулкатурин.

Лиза? «Она просто не думала обо мне». Князь? Но он относился к нему с презрительным, холодным снисхождением. Даже в дуэльном поединке Чулкатурина была уготована роль без роли, сказавшаяся в том, что и он не убил и в него не стреляли. Не удалось ему даже сыграть роль верного друга покинутой девушки,

не претендующего ни на какое ответное чувство и лишь желающего поддержать ее в трудную минуту (эта роль просто оказалась занятой другим, Бизьменковым).

И когда Чулкатурин повторяет сказанную по его поводу шутку «моя матушка мною обремизилась», т. е. сделала неверный, лишний ход, то у этой шутки находится потаенный, еще более злой смысл: природа, высшая сила, Бог – вот кто допустил этот лишний ход! Претендуют ли эти слова на то, чтобы стать мыслью повести, выводом читателя?

Аполлон Григорьев по поводу известной приписки некоего лица («сбю рукопись. Читал и Содѣржание Онной Нѣ Одобрил») заметил, что в финале повести «выразилось горькое чувство сомнения, если не разубеждения во всяком сочувствии других». Окажутся ли следующие читатели «дневника» Чулкатурина проникательнее и добрее первого? Или действует вечное правило – «Услышишь суд глупца...»?

На этот вопрос Тургенев не отвечает. Но своими художественными открытиями вновь предвосхищая время, он проделывает вполне экзистенциальный логический ход – позитивный вывод следует вопреки, наперекор негативному материалу.

Словом, все равно *надо* верить – в силу любви («Воробей», 1878), в способность к самопожертвованию («Порог», 1878), в родной язык: «Не будь тебя – как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома» («Русский язык», 1882).

Ибо потребность в вере принадлежит к таким же особенностям другого, высшего, видения жизни, что и способность улавливать ее подспудный, тревожный и неостановимый ход.

1993

¹ Шестов Л. Тургенев. Michigan, 1982. С. 9.

PS. Уже после первой публикации настоящего текста (1993) я встретил близкую мне постановку вопроса в более поздней (1998), весьма интересной книге В.Н. Топорова: «Вниманию читателей предлагается четыре больших тематических блока из текста, посвященного “странному” (или, метафорически выражаясь, “темному” и даже “ночному”) Тургеневу. Это “стран-

ное”, для многих читателей Тургенева вообще скрытое или лишь слабо подозреваемое и уж во всяком случае, как правило, неоцениваемое (впрочем, не только читателями, но и многими исследователями), особенно отчетливо, даже резко, воспринимается на фоне “нестранного”, “привычного” Тургенева – “светлого”, “дневного”» (Толоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 5).

Гнилой либерализм или глубина прозрения?

Год 1993 с полным правом может быть назван годом Ивана Тургенева: отмечалось 175-летие со дня его рождения и 110-летие со дня смерти. Летом была проведена очень интересная конференция в Будапеште, в которой участвовали исследователи из десяти стран; позднее – симпозиум в Германии. Юбилейная волна докатилась и до нашего Отечества, состоялись заседания в Орле, Москве и других городах.

В «Европейской семье» или вне семьи?

То обстоятельство, что это событие у нас отмечается, имеет по крайней мере двоякий смысл. Прежде всего наконец-то признан сам факт смерти великого человека... Чудное дело! Если бы наши потомки судили о прошлом только по юбилейным торжествам и публикациям последних двух-трех десятилетий, то они бы пребывали в полной уверенности, что классики, однажды появившись на свет, затем наследовали жизнь вечную – не только в духовном, но и в материальном смысле. Потому что сама смерть классика была отменена как не соответствующая жизнеутверждающему мировосприятию советского человека. Теперь же, под давлением обстоятельств, кажется, возвращается реальный порядок вещей.

Но кроме того, факт юбилея имеет, конечно, отношение к конкретному юбиляру, т. е. Тургеневу, поскольку обещает, что наконец Тургенев будет признан полностью, без всяких урезок, ограничений и оговорок. Нет, титул великого писателя у него никогда не отбирался, ибо на этот счет существовали прямые указания основоположников марксизма-ленинизма. Но согласно тем же прямым указаниям, Тургенева оставляли в подозрении классика-недоумки, который чего-то недопонял и недоизобра-

зил. А почему недопонял и т. д.? Потому что — «седовласая Магдалина», рохля, не владевшая истинным пониманием истории, проще говоря, либерал, к которому прилагается постоянный эпитет: непоследовательный, половинчатый, но чаще всего — гнилой.

Между тем этот гнилой либерал обнаружил такую степень проникновения в российскую жизнь, которая позволила Петру Струве назвать его одним из умнейших русских людей и при этом выразить сожаление, что он, Тургенев, «в своем культурно-философском мировоззрении был сшиблен и оттиснут волной народнически-нигилистического движения...». Поскольку «волна» и по сей день не совсем спала с облика Тургенева, есть смысл напомнить хотя бы о краеугольных камнях этого «культурно-философского мировоззрения».

Его исходный пункт — неприятие идеи превосходства восточного (российского) менталитета над западным (европейским), явившейся под слишком знакомой нам антитезой духовности и бездуховности. «Мне начинает сдаваться, — писал Тургенев Герцену, — что в столь часто повторяемой антитезе Запада, прекрасного снаружи и безобразного внутри, — и Востока, безобразного снаружи и прекрасного внутри, — лежит фальшь... Россия — не Венера Милосская в черном теле и в узах; это такая же девица, как и старшие ее сестры — только что вот задница у ней пошире...» За этим живописным оборотом скрывается та мысль, что нет у России особого пути развития, отличного от общеевропейского: «Нипочем вам факты, хотя бы, например, тот несомненный факт, что мы, русские, принадлежим и по языку, и по породе к европейской семье... и, следовательно, по самым неизменным законам физиологии, должны идти по той же дороге. Я не слыхал еще об утке, которая, принадлежа к породе уток, дышала бы жабрами, как рыба».

И, наконец, самое поразительное место из тургеневских писем к Герцену — против общины. К этому времени уже существовало исследование Б. Чичерина, показавшего, что «община», «мир» — вовсе не исконное славянское образование, воплощающее дух соборности и коллективизма, но принудительный институт российской государственности, прекрасно приспособленный для фискальных и полицейских целей, — вывод, поддержанный впоследствии историками Ключевским, С. Соловьевым, Милюковым и другими. Тургенев шел не от научных выкладок, а от жизненных впечатлений: «От общины Россия не знает,

как отчураться, а что до артели — я никогда не забуду выражения лица, с которым мне сказал в нынешнем году один мещанин: "Кто артели не знавал, не знает петли". Не дай Бог, чтобы бесчеловечно эксплуататорские начала, на которых действуют наши "артели", когда-нибудь применялись в более широких размерах!»

Как в воду глядел! — скажем на это мы, современники эпохи коллективизации.

*Беспокойство и тоска
как «признак великого сердца»*

По классическим меркам, все это типичное выражение либерализма как доктрины, отстаивающей естественные и гражданские права личности и признающей в соблюдении этих прав условие прогресса всего общества. Но понятия «половинчатый», «гнилой» и т. д. тут вовсе не обязательны — просто в российском обиходе издавна смешиваются явления разных рядов. Либерализм — это взгляды и убеждения, но не характер, не психология и не темперамент. Можно представить себе половинчатого консерватора или феминистку; бывают даже, как мы это знаем, «плачущие большевики».

С другой стороны, кому не известно, что Андрей Дмитриевич Сахаров во многих отношениях наследовал и развивал идеи классического европейского и русского либерализма? И кто будет отрицать, что он проявлял при этом поразительную твердость и последовательность? Похожие явления встречаются и в прошлом, уже упоминавшийся Чичерин например. Тургенев не обладал такой энергией и выдержанностью характера, но все же, надо сказать, от главных своих идей он не отступал никогда. Просто за непоследовательность и «дряблость» сплошь и рядом принимается совсем другое, и при этом сила Тургенева выдается за слабость. Особенно Тургенева как художника.

У многих его героев наблюдается повторяющаяся черта — уклонение от какого-либо общественного амплуа. Таковы Литвинов в «Дыме», Нежданов в «Нови», рвущий в конце концов с народниками, но в особенности Базаров в «Отцах и детях». Как только не старались (и не стараются до сих пор) закрепить эту фигуру за определенной партией, ну, конечно же, за революционерами-социалистами в первую очередь!

Социалист? Но он верит в общину столько же, сколько в черта или в дьявола, видя в ней лишь идеальную среду для произрастания всяческих негодяев и жуликов. Революционер? Но он полагает, что и «сама свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурмана в кабаке». Значит, он и в легальное реформаторство не очень-то верит, что же говорить о насильственных мерах! Но, может быть, просвещение масс, сеяние на народной ниве «разумного, доброго, вечного»? С какой стати, если мужик, «для которого я должен из кожи лезть... мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо». Значит, Базаров отклоняется не только от радикализма революционной демократии, но и от близких самому Тургеневу идей просветительства и постепенства.

И все же на самом дне своей души, в корне своих взглядов Базаров несет что-то глубоко родственное своему создателю, а именно – постоянное, неумное беспокойство и острое сознание недостаточности любых мер. Это и почувствовал Достоевский, горой став на защиту Тургенева от радикальных критиков типа М.А. Антоновича: «...как мы спокойны, величаво-спокойны теперь, потому что ни в чем не сомневаемся и все разрешили и подписали. С каким спокойным самодовольствием мы отхлестали, например, Тургенева за то, что он осмелился не успокоиться с нами и не удовлетвориться нашими величавыми личностями и отказался принять их за свой идеал, а искал чего-то получше, чем мы... Ну и досталось же ему за Базарова, беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм».

Это ведь нечасто так бывает – говорю уже не о Базарове, но о его авторе, – что сознание высоты идеала и его недостижимости сочетается с четким выбором средств и их практицизмом. Легче действовать, свято веря в свою дорогу, ничего не замечая вокруг, подобно Дон Кихоту (и об этом тоже писал Тургенев), но сознать всю недостаточность, относительность либеральной доктрины (впрочем, как и любой другой) и в то же время оставаться ей верным, понимая, что иного не дано, – для этого нужна была такая острота тургеневского ума, которая нами еще не оценена. Поэтому вновь сошлемся на старого критика: «Это странное сочетание стремления ввысь, в мир вечных идей, с трезвым, а подчас и разьедающим анализом низменной действительности

ярко сказалось и в художественном творчестве, и в политическом мышлении Тургенева» (П. Струве)¹.

¹ Из работ последнего времени см.: Кантор В. Иван Тургенев. Великая польза европейских уроков // Кантор В. Русский европеец как явление культуры. М., 2001. С. 194–232.

II

От Грибоедова до Чехова

Грибоедов: комедия об уме

«Человек одной книги»?

Так часто называют Грибоедова, поскольку он автор лишь одного знаменитого произведения – комедии «Горе от ума». Подобные явления не редкие в мировой литературе; неслучайно само это выражение – «человек одной книги» (*homo unius libri*) – восходит к глубокой древности.

Но правильно ли это в отношении Грибоедова?

Ведь фактически его перу принадлежало не одно, а почти десяток драматических сочинений, оригинальных или переводных, и многие из них пользовались большим успехом у зрителей и критиков. Так, по поводу его комедии «Молодые супруги» (поставлена в Петербурге в 1815 г.) влиятельный в ту пору критик Александр Бестужев писал, что стихи в пьесе «живы», «хороший их тон ручается за вкус» автора и «вообще в нем видно большое дарование для театра»¹.

Не прошли незамеченными и выступления Грибоедова как литературного критика. В 1816 г. он смело ринулся на защиту баллады П.А. Катенина «Ольга» (вольный перевод произведения немецкого поэта Бюргера «Ленора»), включившись таким образом в шумную полемику сторонников «нового» и «старого» слога, в которой он выразил свою, независимую точку зрения. Противники Катенина, с позиции «нового» слога, обвиняли его в грубости и простонародности выражений; но молодой критик увидел в этом стремление к суровой правде, которой так недоставало, по его мнению, современной литературе: «Ныне в какую книжку ни заглянешь, что ни прочтешь, песнь или послание, везде мечтания, а натуры ни на волос»².

О поэтическом даровании Грибоедова свидетельствовали и его стихотворения, из которых многие смогли увидеть свет лишь после смерти автора. Например, незаконченный набросок «Прости, отечество!», где есть такие слова:

Премудрость! Вот урок ее:
Чужих законов несть ярмо,
Свободу схоронить в могилу
И веру в собственную силу,
В отвагу, дружбу, честь, любовь...

Какие выстраданные, энергичные и – с художественной точки зрения – сильные строки! И таких у Грибоедова немало.

И все же произведения, о которых идет речь, не назовешь выдающимися. Да, это интересно, подчас талантливо, но не больше! Такие произведения принято называть проходными: они появляются и уходят; спустя одно-два десятилетия никто о них не вспоминает. Никакого сравнения с «Горем от ума», скажем, те же «Молодые супруги» не выдерживают.

Это история о том, как молодая жена побеждает холодность своего мужа, пробудив его ревность и заставив снова полюбить себя. Помогают ей мудрые советы некоего друга дома:

Увидите, какой он (молодой супруг. – Ю. М.) будет боязливый.
Едва опомнится, что может потерять
Блаженство, коим стал он так пренебрегать...

Словом, обыкновенная легкая комедия из светской жизни, каких были десятки. Расстояние между этой комедией и «Горем от ума» можно показать на таком примере. «Горе от ума» изобилует огромным количеством ярких афористических выражений, которые стали крылатыми («Счастливые часов не наблюдают»; «Свежо предание, а верится с трудом»; «Подписано, так с плеч долой» и т. д.). Это предвидел еще Пушкин: прочитав комедию в рукописи, он заметил, что «половина» стихов «должны войти в пословицу». В «Молодых супругах» тоже немало выражений, претендующих на афористичность («Где нет взаимности, рождается остуда»; «Почтение не всегда сопряжено с любовью»; «Что хочет женщина, то сбудется всегда» и т. д.). Но какое отличие от крылатых выражений из «Горя от ума»! Запоминать такие афоризмы как-то не хочется...

Среди набросков Грибоедова есть и такие, которые обещали стать более значительными произведениями. Так, писатель задумал драму, посвященную Отечественной войне 1812 г.; главный ее герой некий М., по-видимому крепостной крестьянин, участвовавший в антинаполеоновской кампании. Действие эпилога происходит уже по окончании войны, когда «вся поэзия великих подвигов исчезает». Грибоедов кратко набрасывает дальнейший ход пьесы: М. «в пренебрежении у военначальников. Отпускается во-свояси с отеческими наставлениями к покорности и послушанию». Дома его встречают «прежние мерзости», т. е. ужасы крепостного права. «М. возвращается под палку господина, который хочет ему сбрить бороду. Отчаяние... Самоубийство».

Замысел этот поразителен по своей смелости, в том числе и художественной. Отечественная война 1812 г., как известно, вызвала широкий отклик в современной ей литературе; но воспевался прежде всего патриотический подъем народа, подвиги армии, искусство полководцев, как, например, в знаменитом стихотворении В.А. Жуковского «Певец во стане русских воинов». Драма Грибоедова, помимо этого, должна была показать изнанку происходивших в обществе процессов, продемонстрировать трагедию народа, который в отличие от большинства цивилизованных наций Западной Европы еще не изжил крепостного права. Ничего похожего в современной Грибоедову литературе мы не встречаем.

Однако все это лишь замысел, вылившийся в скудные и разрозненные черновые заметки.

Словом, если бы не «Горе от ума», о Грибоедове сегодня знали только специалисты — историки русской литературы. Как творца гениальной комедии его действительно можно назвать «человеком одной книги».

Правда, помимо литературы существует еще одна сфера, в которой Грибоедов сыграл весьма заметную роль, — это сфера дипломатии. Обладавший широкой эрудицией (Грибоедов окончил словесное отделение Московского университета и слушал лекции на этико-политическом отделении того же университета), владевший основными европейскими языками и успешно изучавший языки восточные, он с честью выполнил ряд сложных дипломатических поручений. Особенно значительной была роль Грибоедова в заключении в 1828 г. очень выгодного для России Туркманчайского мира с Персией (Грибоедов не только сформулировал ряд статей мирного договора, но и отредактировал

его текст). Затем в ранге полномочного министра-резидента России в Персии он проводил большую работу по реализации положений этого договора, в частности по отправке на родину русских подданных. И погиб Грибоедов, можно сказать, на дипломатическом посту: вместе с другими сотрудниками русской миссии его растерзала ворвавшаяся в здание толпа мусульман-фанатиков.

Последние годы жизни Грибоедов трудился над проектом учреждения Российской Закавказской Компании. Это был весьма смелый замысел колонизации Закавказья, предусматривавший бурное развитие сельского хозяйства, промышленности, торговли на основе привлечения больших масс населения, в том числе из армян-переселенцев и русских крепостных крестьян. Осуществлению этого замысла помешали преждевременная смерть Грибоедова, а также сопротивление весьма влиятельных лиц³.

Пушкин неслучайно заметил, что Грибоедова отличали «способности человека государственного». И с сожалением прибавлял: эти способности «остались без употребления»⁴.

Но обратимся к Грибоедову-писателю и к его главному произведению.

Чацкий – декабрист?

Это один из первых вопросов, возникающих в связи с «Горем от ума». И подсказывается он уже жизненными обстоятельствами драматурга, впрочем, до конца еще не проясненными и изученными.

Связанный дружескими узами со многими участниками декабристского движения, Грибоедов проявлял некоторую настороженность и скептицизм в отношении их деятельности. Предавание приписывает ему афористическую фразу: «Сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный быт России». Неясно также, вступил ли Грибоедов в тайное общество. По свидетельствам, восходящим к Рылееву, он был принят в общество незадолго до 14 декабря. Однако на допросах сам Рылеев (как и Александр Бестужев) это сообщение не подтвердили. Согласно перечню членов «злоумышленных обществ», составленному в 1827 г. правителем дел Следственного комитета А.Д. Боровко-

вым (этот документ представляет собою своеобразный итог следствия), Грибоедов, «как по собственному его показанию, так и по отзывам главных членов... к обществу не принадлежал и о существовании оно не знал». В результате было «высочайше повелено» освободить его от ареста, «выдать не в зачет годовое жалованье и произвести в следующий чин»⁵.

Вместе с тем на репутацию «Горя от ума» повлияла и его литературная и театральная судьба, а именно то, что власти долгое время упорно запрещали его публикацию и представление на сцене (впервые в профессиональном театре пьеса полностью была показана лишь в 1831 г.; первое же русское издание, и притом с цензурными купюрами, появилось и того позже, в 1833 г.). Имело значение и то, что сами декабристы всемерно содействовали распространению комедии в рукописных копиях, рассматривая их как своеобразный агитационный материал.

Все это способствовало тому, что о главном персонаже «Горя от ума» Чацком постепенно сложилось мнение как о типичном представителе декабристского движения и – шире – типичном революционере. Начало этой традиции положил А.И. Герцен⁶, увенчана же она была известной книгой академика М.В. Нечкиной «А.С. Грибоедов и декабристы» (1947), отмеченной Сталинской премией и ставшей чуть ли не официальным выражением советского грибоедоведения. Повлияла эта точка зрения и на театральную практику; так, Всеволод Мейерхольд в связи со знаменитой постановкой комедии в его театре в 1928 г. говорил: «Мы представляем себе Чацкого бунтарем, карбонарием, Бакуниным»⁷. (Разумеется, последний факт требует к себе особого отношения: сценическое воплощение литературного текста – явление иного порядка, чем исследовательские интерпретации, и отступление режиссера от драматургической основы представляется естественным и оправданным.)

В наше время мнение о Чацком-декабристе подробно развил Юрий Лотман. «...Мы ощущаем Чацкого как декабриста», – утверждает ученый, поясняя, что следует «говорить о декабристе не только как о носителе той или иной политической программы, но и как об определенном культурно-историческом и психологическом типе». Такого человека отличают серьезность поведения в быту, «постоянное стремление высказывать без обиняков свое мнение, не признавая утвержденного обычаем ритуала», жизненная активность – «декабристы были в первую очередь людьми действия»⁸.

Ю. Лотман гораздо осторожнее и, можно сказать, тоньше решает вопрос о декабризме Чацкого: декабризм – это не только взгляды, но и характер мироощущения и поведения, то, что в более поздние времена стали называть «активной жизненной позицией». Однако, в отличие от более позднего поколения так называемых лишних людей, для поколения, сформированного «грозою двенадцатого года», активный, деятельный настрой был характерен и отнюдь не всегда сопровождался политическим радикализмом. В такой атмосфере сложились и вполне лояльные общественные деятели и функционеры (вроде будущего министра просвещения С.С. Уварова).

Но перейдем к «взглядам» Чацкого. Надо сказать, что вопрос о его декабризме решается гораздо определеннее, чем о декабризме самого Грибоедова, ибо для этого у нас есть твердая почва – художественный текст. Да, Чацкий исполнен гражданского негодования, обличает ретроградов, непримиримых «к свободной жизни», погрязших в воровстве, взяточничестве, как сегодня бы сказали, коррумпированных; обличает тех, кто творит произвол по отношению к крепостным и т. д. Подобные гневные слова можно было услышать и от самих декабристов, но дело в том, что во всем этом еще не заключалось ничего, так сказать, специфически декабристского. Ведь декабризм – революционные убеждения, революционное поведение, выразившееся в участии в тайных обществах. Ничего похожего в Чацком не заметно. Правда, однажды в произведении действительно заходит речь о тайных обществах, но звучит она явно в насмешливом, пародийном ключе: ее произносит болтун и пустой фразер Репетилов («У нас есть общество, и тайные собрания / По четвергам. Секретнейший союз...»).

А какова же программа действий самого Чацкого? Тут много недосказанного, нарочито неопределенного. Ясно только, что в прошлом он питал какие-то иллюзии относительно служебной деятельности, но разочаровался; возможно, даже ушел со службы со скандалом, как говорят, хлопнув дверью («с министрами... связь, потом разрыв»). Теперь он не видит для себя подходящего места в государственных учреждениях («Служить бы рад, прислуживаться тошно»), его интересы в основном переместились в сферу независимой творческой деятельности, литературной или научной («Теперь пускай из нас один, / Из молодых людей, найдется – враг исканий, / Не требуя ни мест, ни повышения в чин, / В науки он вперит ум, алчущий познаний; / Или в душе

его сам Бог возбудит жар / К искусствам творческим, высоким и прекрасным...» и т. д.). Как же реагирует на все это крупный чиновник Фамусов, к которому обращена речь Чацкого? Как на опасную ересь: «Уж втянет он меня в беду»...

Вообще комический эффект пьесы во многом построен на том, что высказывания Чацкого превратно истолковываются окружающими, прежде всего тем же Фамусовым. Чацкий говорит, что смех теперь сдерживает охотников «поподличать»; Фамусов же восклицает: «Ах! Боже мой! Он карбонарий». Чацкий далее замечает, что теперь люди не торопятся «вписаться в полк шутов», прислуживать покровителям и т. д.; Фамусов же делает из этого свой вывод: «Он вольность хочет проповедать!» Чацкий обронил совершенно невинную фразу: «Кто путешествует, в деревне кто живет...»; Фамусов же заключает: «Да он властей не признает!»

Но, быть может, Чацкий что-то недоговаривает, не желая раскрывать все свои планы совершенно чуждым ему людям? Вполне вероятно, однако это не означает, что мы, читатели, вправе договаривать что-то за Чацкого, коли на это нет никаких намеков в тексте; не означает, что мы можем приписывать таким образом художественному персонажу свои мнения.

Дело в том, что Чацкий — *художественный персонаж*, который вовсе не обязан был совпасть с тем или другим реально существовавшим общественным типом, в данном случае — с декабристом. Любой великий образ, будь то Онегин или Базаров, или, допустим, шекспировский Гамлет — это столько же отражение реальных черт действительности (без этого не обойтись), сколько создание субъективной, художнической фантазии его творца. И каждый из них — совершенно новое, автономное лицо, со своим неповторимым психологическим складом, особенностями поведения, характером.

Спор об уме

Одно из главных отличий Чацкого как художественного образа — особенности его ума. Заглавие комедии определенно говорит о том, что Чацкий умен и что все его беды проистекают именно от этого (первоначальный вариант названия звучал даже

так: «Горе уму»). Между тем читатели и зрители пьесы не всегда с этим соглашались.

Пожалуй, одним из первых, кто отказал Чацкому в уме, был Пушкин. «А знаешь ли, что такое Чацкий? – писал он по прочтении комедии А.А. Бестужева, в конце января 1825 г. – Пылкий, благородный и добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно Грибоедовым) и напивавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На балу московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно; первый признак умного человека – с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому под.»⁹

Пушкину вторили многие критики, в том числе В.Г. Белинский: «Что за глубокий человек Чацкий? Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит». Белинский даже готов согласиться с одним забытым сейчас литератором (М.А. Дмитриевым), сказавшим, «что это горе – только не от ума, а от *умничанья*...»¹⁰

Однако бросается в глаза прежде всего, что Чацкий не похож на ограниченного самодовольного педанта; он не упрям, не догматичен, склонен к самоиронии, к смягчению и корректировке своих высказываний. «Гоненье на Москву. Что значит видеть свет!» – подытоживает София его речь, спрашивая: «Где ж лучше?» И Чацкий отвечает: «Где нас нет». О своем путешествии он отзывается с такой же трезвостью: «Хотел объехать целый свет / И не объехал сотой доли». О силе времени, сокрушающей силу любви, тоже судит беспристрастно: «Ах! Тот скажи любви конец, / Кто на три года вдаль уедет». Хотя в это-то он старается всеми силами не верить...

Затем бросается в глаза и то, что Чацкий не столько проповедует и поучает, сколько мыслит вслух. «...Он произносит свои горячие речи и сыплет сарказмами – больше для себя, чтобы облегчить душу. Он, разумеется, ни на минуту не обольщается надеждой убедить Фамусова или Скалозуба и вообще "влиять" на общество, – он просто не может удержаться от злых выходов, от выражения своего презрения и негодования»¹¹. К этому можно добавить, что поначалу «выходки» Чацкого не столь уж злы; они не лишены даже некоторого добродушия; во всяком случае он старается считаться с обстоятельствами и людскими слабостями.

А потом? Потом Чацкий действительно впадает в излишества, не замечая, что сам становится смешон, что невольно разыгрывает спектакль на потеху той публике, которую всеми силами презирает; особенно это очевидно в конце третьего действия, когда он выступил со своим монологом о «французике из Бордо»... Получается, что умный Чацкий оказался слеп и безрассуден.

О том, почему это произошло, мы скажем чуть позже. Пока же отметим еще одно свойство Чацкого — его способность горячо и самозабвенно любить. Любовь переживается им с такой полнотой и силой, которые в литературе впервые были раскрыты, пожалуй, только романтизмом и связаны именно с образом романтика¹². Помните Ленского из пушкинского «Евгения Онегина»?

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят; как одна
Безумная душа поэта
Еще любить осуждена:
Везде, везде одно мечтанье,
Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль.
Ни охлаждающая даль,
Ни долгие лета разлуки...
Души не изменили в нем,
Согретой девственным огнем.

А вот — Чацкий:

Пусть в Молчалине ум бойкий, гений смелый,
Но есть ли в нем та страсть? То чувство? Пылкость та?
Чтоб, кроме вас, ему мир целый
Казался прах и суета?
Чтоб сердца каждое биенье
Любовью ускорялось к вам?

И еще, обращаясь к Софии:

...Память даже вам постыла
Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,
Которые во мне ни даль не охладила,
Ни развлечения, ни перемена мест.

Если не до конца ясны планы Чацкого относительно его будущей деятельности, то одно можно сказать совершенно опреде-

ленно – то, что в Москву он вернулся прежде всего ради встречи с Софией, повинувшись силе своей любви. Это решающим образом определяет ход событий.

Есть ли в комедии действие?

Итак, вопрос об уме Чацкого, об особенностях и странностях его поведения оказывается тесно связан с другим: есть ли в комедии действие? Многие отвечали на этот вопрос отрицательно начиная с П.А. Катенина, друга Грибоедова (который, как мы помним, выступал в защиту его баллады «Ольга»). По мнению Катенина, главная погрешность «Горя от ума» заключена в его построении, плане: «сцены связаны произвольно».

Казалось, в пьесе не одна, а две коллизии – общественная (Чацкий и фамусовское общество) и личная (Чацкий и София), причем их развитие не зависит друг от друга.

Напротив: зависит! – утверждает И.А. Гончаров, который в своем критическом этюде «Мильон терзаний» (1871) глубоко раскрыл драматургическую логику «Горя от ума».

Вот первая встреча Софии с Чацким, возвратившимся из трехлетнего путешествия. Он еще не был дома, он прямо с дороги устремился в дом Фамусовых, чтобы увидеть любимую: «Чуть свет – уж на ногах! И я у ваших ног». И он, конечно, и от Софии ждет ответного проявления чувств, но вместо этого слышит ритуальную, ничего не выражающую фразу: «Ах! Чацкий, я вам очень рада» – и затем столь же безразлично-холодное объяснение, что она, София, справлялась о нем у каждого приезжающего из дальних стран. Несмотря на это Чацкий верит – заставляет себя верить – в то, что ничего не изменилось: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете!»; и оживленными воспоминаниями о прошлом, легкими комическими подробностями старается пробудить интерес Софии. Его карикатуры или, как тогда говорили, «личности» на общих знакомых остроумны и метки, но не убийственны; по отношению к Москве он настроен скорее примирительно, собираясь оставаться здесь, рядом с людьми, которыми он ничуть не обольщается:

Жить с ними надоест, и в ком не сыщешь пятен?
Когда ж постранствуешь, воротись домой,
И дым Отечества нам сладок и приятен!

Как далеко еще до последних слов Чацкого: «Вон из Москвы! Сюда я больше не езду», до разрыва, до нового отъезда — теперь уже бегства — из родного города! И в этот промежуток времени — впрочем, сценически очень небольшой: всего один день — Чацкому довелось до конца изжить свою любовную драму, убедившись, что чувства Софии принадлежат уже не ему, но другому, морально и умственно ничтожному человеку, в котором даже трудно было подозревать соперника, — и все это, в свою очередь, вывело на поверхность тот конфликт, который Чацкий на первых порах не собирался обострять. Конфликт с фамусовской-молчалинской-скалозубовской Москвой.

«Всякий шаг, почти всякое слово в пьесе, — пишет Гончаров, — тесно связано с игрой чувства его к Софье, раздраженного какою-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца. Весь ум его и все силы уходят в эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому “миллиону терзаний”, под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась вся комедия».

Если бы не эта «игра чувств его к Софии», Чацкий был бы сдержаннее, осторожнее. Не ставил бы себя в смешное положение. Не метал бы бисер перед свиньями, по известному нам выражению Пушкина. Но тогда не было бы *горя от ума*. Выходит, что превосходство Чацкого проявилось во многом благодаря безрассудству, ум — благодаря «неумному поведению». Так тесно переплелось одно с другим!

Обратимся к другой особенности действия комедии. Эту особенность тонко почувствовал В.К. Кюхельбекер: «Нет действия в “Горе от ума”! <...> Не стану утверждать, что это несправедливо, хотя и не трудно было бы доказать, что в этой комедии гораздо более действия или движения, чем в большей части тех комедий, которых вся занимательность основана на завязке»¹³. Прервем цитату: подумаем, что мог иметь в виду Кюхельбекер.

В фонвизинском «Недоросле» (1782), одной из лучших, если не лучшей русской комедии до «Горя от ума», все главные действующие лица крепко связаны друг с другом тем, что их интересы совпадают или пересекаются: помещик Скотинин хочет жениться на Софье, обитающей в доме его сестры помещицы Простаковой на правах сироты-приживальщицы; сама Проста-

кова, после того как она узнала, что у Софьи богатое приданое, мечтает выдать за нее своего сына Митрофана. Между тем Софья влюблена в молодого человека Милона и пользуется его взаимностью. В то время как молодые влюбленные стремятся соединиться, непрощенные и нелюбимые Софьей женихи-соперники пытаются друг друга оттеснить и добиться своей цели (впрочем, сторону Митрофана представляет более сама Простакова, хлопотущая за сына). В конце концов любовь торжествует, а незадачливые претенденты на руку Софьи остаются ни с чем. Одновременно выводятся на чистую воду, посрамляются и наказываются такие общественные пороки, как жестокость и произвол по отношению к крепостным, невежество, чванливость и т. д. Личная и общественная драма крепко увязаны и приведены в единство благодаря тому, что именно «негативные женихи» выступают носителями этих пороков, а любящие друг друга Софья и Милон и особенно их старшие покровители Стародум и Правдин воплощают честность, гуманность и непримиримость ко злу.

Не так строится действие в «Горе от ума». София, между прочим совпавшая в имени с героиней фонвизинской комедии, не любит Чацкого; поэтому нет традиционной для комедии пары молодых возлюбленных, преодолевающей сопротивление окружающих. Благоклонностью Софии пользуется антипод главного героя Молчалин, которого скорее можно отнести к категории «негативных женихов»; между тем сам Молчалин не питает никаких намерений относительно женитьбы и выполняет свою роль больше «в угодность дочери такого человека». В комедии практически нет любовной интриги (в этом — заметим мимоходом — Грибоедов выступал прямым предшественником Гоголя-драматурга), есть только заблуждения влюбленных, каждого по-своему, как Чацкого, так и Софии.

Но продолжим цитату из Кюхельбекера.

«В “Горе от ума”, точно, вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам; тут точно нет никаких намерений, которых одни желают достигнуть, которым другие противятся, нет борьбы выгод, нет того, что в драматургии называется интригою. Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова должна быть непременно встреча этих антиподов, — и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники»¹⁴.

Окружающие Чацкого реагируют не на его любовные притязания (Фамусов не считает его серьезным женихом, да и отсутствие взаимности со стороны Софии заведомо снимает возможность такой коллизии), а на его реплики, высказывания, на само его присутствие. Уже одним своим существованием он производит эффект возмутителя спокойствия. Противодействие возникает исподволь, вначале даже несколько вяло, постепенно втягивая все больший круг участников. Апогей этого противостояния – конец предпоследнего и начало последнего актов, когда Чацкого объявляют сумасшедшим, причем в этой версии сходятся все окружающие, от плута и отъявленного мошенника Загорецкого до незлобного и добропорядочного Платона Михайловича.

В то же время это и кульминация в развитии главного мотива комедии – мотива ума. Какая глубокая ирония – в уме отказывают человеку замечательных интеллектуальных способностей и дарования! И кто же дал толчок этой клевете? Девушка, которую он страстно и самозабвенно любил, ради которой он возвратился в Москву. И это была с ее стороны не случайная обмолвка или неосторожность, а сознательная месть: «А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить, / Угодно ль на себе примерить?» Значит, это и кульминация личной драмы главного героя, убедившегося, что София чужда ему так же, как и все остальные.

Ю. Айхенвальд писал: «Чацкий тоже, как и тоскующий датский принц (главный герой трагедии Шекспира «Гамлет». – Ю. М.), должен был сбросить со своих разочарованных глаз пелену мечтаний и увидел жизнь во всей ее низменности и лжи. И Гамлета только потому не ославили безумным, как его русского преемника, что он сам успел и сумел надеть на себя личину сумасшествия. В этой участи ума слыть безумием есть нечто роковое»¹⁵. Нужно только добавить, что этот приговор, как мы увидим, был обусловлен некоторыми особенностями самого героя.

Неразгаданное творение

На первый взгляд комедия Грибоедова во многом традиционна, так как следует правилам еще сохранявшей в то время авторитет драматургической поэтики классицизма. К этим правилам, как известно, относились прежде всего три единства – места, времени и действия.

И действительно, все в пьесе происходит в течение одного дня, с утра до позднего вечера, и в одном месте, в доме Фамусова: первые три акта – в гостиной, четвертый – в парадных сенях. Несколько иначе обстоит дело с единством действия, поскольку, как мы видели, в комедии нет последовательно развиваемой интриги. Но все же все главные события связаны с Чацким, так или иначе соотносятся с ним¹⁶.

Но далее начинаются вещи более сложные. Традиционно комедия состояла из нечетного количества актов – пяти (иногда трех), причем в последнем акте наказывался порок и всем воздавалось по заслугам. Так, в «Недоросле», в пятом действии, Софью спасают от козней Простаковой; кучер Вральман, выдававший себя за учителя, отправляется к лошадям; Правдин объявляет, что именем правительства принимает в опеку дом и деревни Простаковых и т. д. Однако в «Горе от ума» четвертый акт – последний; отсутствие пятого гармонирует с тем, что в пьесе отсутствует даже намек на торжество справедливости и наказание порока, а также на смягчение коллизии; напротив, действие заканчивается на самой резкой ноте, бегстве Чацкого, причем осложнения и неприятности грозят и другим – и Молчалину, и Лизе, и Софии, и самому Фамусову («Ах! Боже мой! Что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!»).

Объемны и внутренне противоречивы и некоторые характеры. Так, от Софии, в соответствии с ее именем, невольно ожидаешь ума, мудрости; между тем в отношениях с Молчалиным ей не хватает элементарной проницательности. Однако и к традиционно отрицательным персонажам героиню не отнесешь. По словам Гончарова, «в ней есть сильные задатки недюжинной натуры». «Вглядываясь глубже в характер и обстановку Софии, видишь, что не безнравственность (но и не Бог, конечно) свели ее с Молчалиным. Прежде всего влечение покровительствовать любимому человеку, бедному, скромному, не смеющему поднять на нее глаз, – возвысить его до себя, до своего круга, дать ему семейные права». Гончаров даже проводил параллель между Софией и Татьяной из пушкинского «Евгения Онегина»: «Она в любви своей точно так же готова выдать себя, как Татьяна: обе, как в лунатизме, бродят в увлечении, с детской простотой. И София, как Татьяна же, сама начинает роман, не находя в этом ничего предосудительного...»¹⁷

Даже такой, казалось бы, до конца ясный и примитивный характер, как Фамусов, таит в себе неожиданности; в его гневе,

например, есть какой-то симпатичный оттенок поэтического добродушия; его отличает красочный и образный язык; чего стоит одно только: «Читай не так, как пономарь, / А с чувством, с толком, с расстановкой»... Впрочем, подобный язык почти у любого из персонажей «Горя о ума».

По традиции герои комедии, особенно отрицательные, наделались так называемыми говорящими именами, фиксирующими те пороки, которые воплощали эти герои. Внешне именно так обстоит дело и у Грибоедова, но все же – не совсем так. Вот полковник Сергей Сергеевич Скалозуб – солдафон, невежа, откровенный карьерист и т. д. Однако его фамилия не столько определяет какое-либо свойство (сравним некоторые фамилии из сатирических произведений того времени: Развратин, Воров, Лицемеркина, Распутин, Головорезов и др.), сколько вызывает некий звуковой и зрительный образ (скалить зубы), создает «картинку», предвосхищая, между прочим, гоголевский принцип ономастики. Известный персонаж из «Ревизора», полицейский, отличался тем, что «для порядка» ставил «фонари под глазами и правому и виноватому», однако фамилию он получил, скажем, не «Побоев» или «Драчунов», а «Держиморда» – тоже некая «картинка», образ (так врежет, что держись; кроме того, здесь скрыт намек и на свойство физиономии самого экзекутора – морда!).

Фамилии Фамусов или Репетилов тоже нередко истолковываются как говорящие; мол, в них с помощью сходства с латинскими словами зашифрован определенный порок: в Фамусове (от латинского *fama* – молва) – рабское послушание «общественному мнению», суду таких, как Марья Алексевна; в Репетилове (от французского *répéter* – повторять) – бездумное повторение, следование моде. Исключать эти подразумеваемые значения нельзя, но ими дело не исчерпывается. Многие ли читатели во времена Грибоедова (тем более сейчас) склонны были расшифровывать имена? Непосредственное действовали пробуждаемые ими звуковые ассоциации; так, в случае с Фамусовым – некое впечатление солидности и неторопливой вальяжности большого московского барина.

Ходовые амплуа комедии Грибоедов расширяет и обогащает противоречивыми смыслами изнутри, подобно тому как он углубляет и ее ведущий мотив – мотив ума.

Последнее в культурологической перспективе имело особенно большое значение, так как релятивировало просветительскую категорию ума – процесс, осуществляемый немецкой клас-

сической философией и нашедший параллельное отражение в русской критике. «Слово *ум* и *разум* (если производить их от *емлю* и *разнимаю*), – утверждал С.П. Шевырев, – будут соответствовать синтетическому и аналитическому действию нашей мыслительной способности»¹⁸. Поэтому, согласно тому же Шевыреву, у Буало – разум, т. е. анализ; у немцев – ум, т. е. синтез. По Белинскому, Отелло – человек «с обширным *умом*, но ограниченным *рассудком*...»¹⁹; этим объясняются его опрометчивые, трагические поступки в повседневной жизни.

Отсюда и прихотливая, рискованная, порою «странная» линия поведения грибоедовского героя. В иерархии душевных способностей, которой он придерживается, ум занимает высшее место; поэтому уже само наличие ума должно гарантировать то, что он будет любим. Увы, любят не всегда за ум и не всегда умных. А это значит, что и адекватную картину не всегда предоставляет именно ум как высшая и единая в себе интеллектуальная способность. То, что именуют умом, на самом деле многоликое явление, составленное из множества видов ума и способностей. Попытка накинуть на них некую узду, свести к одному знаменателю бесперспективна и трагична. Поэтому грибоедовское произведение – это пьеса не только о потерпевшем поражение умом человеке, но и о перипетиях ума – *комедия об уме*.

Своеобразно соотносится с речевыми тенденциями грибоедовского времени и язык комедии. Как мы уже говорили, в споре сторонников «старого» и «нового» слога у Грибоедова была своя позиция. Однако из двух слагаемых теории архаистов – установка на «древние» языковые формы и ориентация на народное, разговорное просторечье – драматургу было ближе именно последнее. По наблюдениям отечественного лингвиста Г.О. Винокура, в «Горе от ума» нет буквально ни одного славянизма и лишь дважды встречаются так называемые усеченные прилагательные («бывают *странны* сны» и «вот меры *чрезвычайны*»), без которых не обходился поэтический язык того времени. Зато широким потоком хлынул в комедию свободный, разговорный, резкий, подчас грубый язык повседневного общения. Приводить примеры можно наугад: таким языком говорят все персонажи комедии.

Тонкий ценитель грибоедовской комедии Кюхельбекер обращал внимание на то, что отличает ее разговорный стиль от книжного: опущения союзов, сокращения, подразумевания, плеоназмы (повторения слов, кажущихся излишними) – и добавлял: многим своим современникам-писателям «Грибоедов мог бы

сказать то же, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же афинянину, – сказала афинская торговка: “Вы иностранцы”. – “А почему?” – “Вы говорите слишком правильно; у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись...”».

Да, комедия «Горе от ума» гораздо сложнее, чем кажется. Неслучайно Александр Блок называл Грибоедова автором «до сих пор не разгаданного и, может быть, величайшего творения всей нашей литературы»²⁰.

¹ Бестужев-Марлинский А.А. Собрание стихотворений. [Б.м.], 1948. С. 165.

² Грибоедов А.С. Сочинения. Л., 1945. С. 362.

³ Подробнее об этом проекте см. в примеч. В.Л. Орлова к упомянутому изд. соч. Грибоедова (С. 634–637).

⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 6. С. 667.

⁵ Декабристы. Биографический справочник / Подгот. С.В. Мироненко. М., 1988. С. 251 (здесь в Приложении помещен «Алфавит» Боровакова). Ср. точку зрения, высказанную по этому поводу, в частности, С.А. Фомичевым: «Очистительный аттестат, выданный Грибоедову, – счастливая для писателя ошибка следственной комиссии» (Фомичев С.А. Автор «Горя от ума» и читатели комедии // А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 21).

⁶ См. подробнее: Фомичев С.А. Указ. соч. С. 5–27.

⁷ Цит. по: Головащенко Ю.А. Проблемы сценического истолкования «Горя от ума» // А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. С. 141.

⁸ Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 27, 28.

⁹ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 10. С. 122.

¹⁰ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 481.

¹¹ Овсянко-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 25.

¹² См. подробнее: Манн Ю. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 54 и далее.

¹³ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 228.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 50.

¹⁶ О следовании Грибоедова сценическим правилам классицизма см. также: Коровин В.И. Статьи о русской литературе. М., 2002. С. 19.

¹⁷ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955, Т. 8. С. 28, 27.

¹⁸ Шевырев С.П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 142.

¹⁹ Белинский В.Г. Указ соч. Т. 1. С. 296.

²⁰ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 138–139.

Необходимость Баратынского

1

В названии этой работы заключена проблема. Художник, долгое время считавшийся хоть и талантливым, но одним из ряда других – одним из «пушкинской плеяды», постепенно раскрыл в себе свойства великого поэта, чей голос буквально с каждым годом звучит проникновеннее и все более неотразимо. Понятно, что это связано со звучанием этого голоса и с той вестью, которую он нам несет.

В 1828 г. Баратынский написал восьмистишие, которое, наряду с созданным годом позже другим стихотворением – «Муза», рассматривается как его поэтическое *profession de foi*:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах...

В чем неотразимое обаяние этих строк? В том, что они исполнены, как отметил О. Мандельштам, «глубокого и скромного достоинства». «Ведь поэзия есть сознание своей правоты»¹, и это сознание выражено просто, ненавязчиво, как факт само собой разумеющийся.

Но это еще не все: в поэтическом автопортрете Баратынского скрыто и другое, кажется, не вполне осознанное значение. Дар художника «убог», голос его «не громок» (ср. также в послании «Богдановичу»: «А я, владеющий *убогим* дарованьем...»²) – это, конечно, нарочитое приуменьшение, но вовсе не игра, не смирение паче гордости. Это внутреннее целомудрие и сдержан-

ность, так выгодно отличающие поэта от иных авторов, громко предъявляющих свои права.

Пишущему свойственно стремиться к уловлению максимального количества читательских душ как в современности, так и в «потомстве»; в этом случае он походит на духовного наставника, который, по словам В. Розанова, действует «из инстинкта безграничного, так сказать, душеразширения: советчик хотел бы своею душою расшириться и вытеснить все другие разнородные души»³. У Баратынского же совсем другое направление — не к «душеразширению», а к ограничению, сжатию, внутренней концентрации. Ему достаточно «друга в поколенье», «читателя» «в потомстве», — конечно, не единственного читателя, но вовсе не «многого», не *широкого*, как мы сегодня говорим.

Какая обаятельная, особенно по нашему времени, черта! Поэт знает, какие духовные богатства накопило человечество; предвидит, что и в будущем они многократно приумножатся — и вовсе не претендует на повсеместность и всеохватность воздействия. Нужен не всякий читатель, а свой, состоящий в духовном «сношении» с автором и оправдывающий тем самым существование последнего. На этом и основано его писательское и человеческое достоинство.

Наконец, в поэтической декларации Баратынского угадывается еще одно, также не вполне осознанное значение — протест против иерархического подхода к искусству (ср. наши излюбленные фразы, превратившиеся в заклęcia: «иерархия художественных ценностей», «шкала художественных ценностей», «рейтинг популярности» и т. д.). При таком подходе все выстраивается в вертикальную перспективу и должное воздается вполне лишь тому, кто ее увенчивает. Все остальное — не более чем материал, идущий на изготовление постамента. В протесте Баратынского скрыт вполне личный момент, который почувствовал проницательнейший П. Вяземский; слова критика настолько замечательны, что их стоит привести как можно полнее.

«Баратынский и при жизни и в самую пору поэтической своей деятельности не вполне пользовался сочувствием и уважением, которых был он достоин. Его заслонял собою и, так сказать, давил Пушкин... Впрочем, отчасти везде, а особенно у нас всеобщее мнение такую узкую тропинку пробивает успеху, что рядом двум, не только трем или более, никак пройти нельзя.

Мы прочищаем дорогу кумиру своему, несем его на плечах, а других и знать не хотим... И в литературе и в гражданской государственной среде приемлем мы за правило эту исключительность, это безусловное верховное одиночество. Глядя на этих поклонников единицы, можно бы заключить, что природа напрасно так богато, так роскошно разнообразила дары свои»⁴.

Субъективно Пушкин был в этом менее всего виноват, так как никогда не стремился отодвинуть Баратынского в тень. Наоборот: как отмечал современник, «отчасти, он (Баратынский. — Ю. М.) обязан поэтической славой своею Пушкину, который всегда и постоянно говорил и писал, что Баратынский чудесный поэт, которого не умеют ценить»⁵. Да, собственно, об этом известно из многократных суждений самого Пушкина, например из его чернового наброска статьи о «Бале»: «Из наших поэтов Баратынский все менее пользуется обычной благосклонностью журналов». И далее вывод: «Пора Баратынскому занять на русском Парнасе место, давно ему принадлежащее»⁶. Но объективно получалось именно так, как писал Вяземский, и господствующая атмосфера «поклонения единице» глубоко травмировала Баратынского, питая его чувство сдержанной гордости, а также особенной разборчивости в сфере изящного. Ценна не только сила голоса, но и его непохожесть:

Не подражай: своеобразен гений
И собственным величием велик;
Доратов ли, Шекспиров ли двойник, —
Досада ты: не любят повторений.

Отсюда и особенный взгляд на себя в стихотворении «Муза» — упомянутый выше второй ипостаси поэтической автохарактеристики Баратынского. В стихотворении, как отметил С. Бочаров, господствуют отрицания «не», «ни», «нет»: «главным образом говорится о том, на кого не походит Муза поэта и каких черт она не имеет»⁷. Это прием отталкивания от существующего, создание портрета путем фиксирования его несовпадения с портретами других («лица необщее выражение»). И все же уточним: среди многих отрицательных признаков один дан в определенно утвердительной форме — «Ее речей спокойной простотой...». Эпитет «спокойный» — обычная примета подлинной красоты у Баратынского: Эда — «лицом спокойна и ясна», Вера Волховская —

Своими чистыми очами,
Своими детскими устами,
Своей *спокойной* красотой,
Одушевленной выраженьем
Сей драгоценной тишины,
Она сходна была с виденьем
Его разборчивой весны.

«Спокойная красота» выступает в смысловом сходстве с такими понятиями, как чистота, одушевленность, тишина, юношеское видение идеала («виденье» «разборчивой весны» Елецкого, главного героя поэмы «Цыганка»). Применительно же к «Музе» Баратынского все это приобретает еще дополнительные значения.

Спокойный – это не суетящийся, не аффектирующий, не становящийся на ходули, не выдающий себя за другого, не расталкивающий локтями соперников.

Но спокойный – это еще и уверенный в себе, в своем праве на поэтическое высказывание.

Кстати, это понятие – возможно, не случайно – отозвалось и в пушкинской характеристике творческого пути поэта: «Между тем Баратынский *спокойно* усовершенствовался – последние его произведения являются плодами зрелого таланта»⁸.

2

Баратынский не только сознает объем своего дарования – везде и во всем он отмечает ограничения и рубежи. Поэту в высшей степени свойственно то, что можно назвать *чувством предела*, выраженным порою в резкой, категоричной форме.

Его капустою раздует,
А лавром он не расцветет.
Глупцы не чужды вдохновенья...

Тут, кажется, все ясно: перед нами эпиграмма, а в эпиграмме лицо нарочито остранено, как говорят, опредмечено, отграничено от нас, читателей; с ним полагается обращаться решительно и бесцеремонно. Но вот лицо поэту не столь несимпатичное,

некая красавица Делия, которая сейчас приманивает «сердца молодые» «игрой любви и сладострастья», не заглядывая в свое будущее.

Когда ж пора придет и розы красоты,
Вседневно свежестью бледнея,
Погибнут, отвечай: к чему прибегнешь ты,
К чему, бесчарная Цирцея?
Искусством округлишь ты высохшую грудь,
Худые щеки нарумянишь,
Дитя крылатое захочешь как-нибудь
Вновь приманить... но не приманишь!

Делии

О себе поэт говорит в той же манере несмягчаемого, категорического отрицания:

Не положишь ты на голос
С черной мыслью белый волос!
Были бури, непогоды...

Или в знаменитом «Разуверении»:

В душе моей одно волненье,
А *не* любовь пробудишь ты.

И все это выливается в некий мировой закон:

На что вы, дни! Юдольный мир явления
Свои *не* изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

На что вы, дни!..

Это место невольно заставляет вспомнить известные строки Пушкина, выражающие совсем другое отношение к «грядущему»: хотя «сулит мне труд и горе грядущего волнуемое море»,

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья...

Отрицание у Баратынского категорично, но не навязчиво; оно высказано все тем же «негромким» голосом, как глубоко выношенное убеждение, почерпнутое из личного опыта. Этот опыт не давит на читателя, однако предложен ему в качестве убедительного аргумента, склоняющего к определенности вывода:

Подумай, мы ли
Переменили жизнь свою
Иль годы нас переменили?
Приятель строгий, ты не прав...

«Подумав», мы – на основе представленного поэтического материала – склоняемся ко второй версии...

Декларацию «чувства предела» и вместе с тем анализ его развития и мотивировку содержит «Признание». Это стихотворение, по словам Гейра Хетсо, «должно было подействовать как откровение», ибо, «вместо привычных жалоб на разбитое сердце, мы находим в стихотворении трезвый психологический анализ происшедших в чувствах героя перемен»⁹. Особенность этого «анализа» в том, что он совсем не носит обвинительного характера, не ищет виновников, на которых обычно концентрируется внимание романтически настроенного поэта. Причина не в сопернице («Я не пленен красавицей другою...»), не в измене возлюбленной, не в коварстве друга, выступающего в роли сознательного или невольного соблазнителя, не в мертвящем влиянии света, не в злословии окружающих, не в моральных изъянах, чужих или своих, наконец, даже не в чьей-либо субъективной воле, в том числе и самого охладевшего, который, кажется, все делал, чтобы этого не произошло («Напрасно я себе на память приводил / И милый образ твой, и прежние мечтанья...»), – причина совершенно в другом:

Я клятвы дал, но дал их выше сил...
Невластны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

Причина – в неумолимом ходе времени, влекущем за собою необратимые изменения в неких объективных установлениях, противиться которым бессмысленно. Новая фаза не обесценивает

предыдущую; «милый образ» возлюбленной, поэтичность «любви первоначальной» с ее «прекрасным огнем» – все это реально, но принадлежит прошлому, в которое не вернешься.

У Баратынского вообще юность резко отделена от старости – именно как прошлое от настоящего. Он, кажется, не знает промежуточных фаз – скажем, состояния зрелого мужа, наделенного суровым опытом, но еще не утратившего молодой силы. «Дорога жизни» определенно делится у него на два отрезка, или «доли», –

Дало две доли провидение
На выбор мудрости людской:
Или надежду и волнение,
Иль безнадежность и покой.

Две доли

Отсюда вывод: каждому свое. Юный возраст не может знать о состоянии старости, но старость входит в переживания юности, признает их законность, хотя это признание сопряжено с чувством предела, сообщающим всему происходящему торжественно-иронический свет.

Надейтесь, юноши кипящие!
Летите, крылья вам даны;
Для вас и замыслы блестящие,
И сердца пламенные сны!

Предосудительно не легкоеверие, а легкоеверие не вовремя («Верь тот надежде обольщающей, / Кто бодр неопытным умом...»), равно как и страсть не вовремя, обольщение не вовремя, надежды не вовремя, да и вообще запоздалое пробуждение якобы к новой жизни, а на самом деле –

...вы, согрев в душе желания,
Безумно вдавшись в их обман,
Проснетесь только для страдания,
Для боли новой прежних ран.

Защищаясь от искушения «обмана» и, следовательно, от новых страданий, Баратынский создает «образ автора», наделенного замечательно привлекательными чертами. Это и стоическое

отречение («...рассудка не забуду / И на нескромный пламень мой / Ответа требовать не буду»), и некая этикетная отстраненность («Я захожу в ваш милый дом, / Как вольнодумец в храм заходит»; «Он ароматы жжет без веры / Богам, чужим душой своей»), и претворение любовной эмоции в эстетическое чувство. И ко всему этому еще примешиваются лукавство, основанное на сознании предела, и вытекающее отсюда смирение: дойдя «до полдороги», т. е. до характерной для Баратынского пограничной вехи, —

Счастливый отдыхом, на счастье похожим,
Отныне с рубежа на полприще гляжу —
И скромно кланяюсь прохожим.

Безнадежность

3

Чувство предела порождает и такую особенность поэзии Баратынского, которую можно определить как *трансцендентальную посяторонность*. Как будто бы это исключаящие друг друга моменты, но у Баратынского они оригинальнейшим образом совмещены. В сфере его ощущений все — и «этот» мир, и «другой», ему «памятно небо родное», он носит в душе идеал «соразмерностей прекрасных», но непосредственно взор его направлен *по сю* сторону. Характерен разговор поэта с Истиной в стихотворении «О счастье с младенчества тоскуя...».

Истина обещает поэту совлечь все покровы с бытия, разрушить «все прелести», разоблачить человеческую природу до конца и тем самым влить в душу «покой» и «отрадное бесстрашие». Но поэт отказывается принять этот дар, ибо светильник Истины — «светильник погребальный» «и страшен для живых». Поэт решает брести своей дорогой, хотя бы «кой-как», откладывая встречу с Истиной до своего последнего часа:

Явись тогда! раскрой тогда мне очи,
Мой разум просвети,
Чтоб, жизнь презрев, я мог в обитель ночи
Безропотно сойти.

Истина не дезавуируется, не изгоняется окончательно – ей просто дается отсрочка. Пока дышишь, должно жить несмотря ни на что. В море хаоса, обмана, относительного, неполного, призрачного знания выгораживается островок ограниченного человеческого бытия. К этому островку приковывается взгляд, сердечные устремления и надежды поэта. Такая же перспектива – в стихотворении «Череп».

Тема размышлений над черепом, как известно, приобрела широкую популярность в литературе романтического периода (стихотворения Байрона, Пушкина, Бестужева-Марлинского и других): сам, так сказать, отправной пункт этих размышлений (череп!) побуждал к острому переживанию изменчивости времени и человеческой судьбы, к постановке коренных вопросов о смертности и бессмертии, о потусторонней жизни, о вечности – «гроба тайнах роковых», говоря пушкинскими словами. Вместе с тем специфичность этой темы порождала амбивалентность в бахтинском смысле слова: «...смерть старого связана с рождением нового; все образы отнесены к противоречивому единству умирающего и рождающегося мира»¹⁰. Наглядное выражение этой связи или перехода – претворение мрачного, гробового настроения в атмосферу веселости и беспечности, а также превращение черепа как атрибута смерти в орудие пиршества, в чашу, наполненную вином. Подобная амбивалентность запечатлена в стихотворении Байрона «Надпись на кубке из черепа» и в пушкинском «Послании Дельвигу»:

Изделие гроба преврати
В увеселительную чашу,
Вином кипящим освяти,
Да запивай уху да кашу.
Певцу Корсара подражай
И скандинавов рай воинский
В пирах домашних воскрешай...

Но здесь же указан и тот поворот темы, который отличает Баратынского:

Или как Гамлет-Баратынский
Над ним задумчиво мечтай...

«Мечтания» Баратынского слагаются из последовательной смены точек зрения. Вначале господствующим является мрачное,

«могильное» описание с физиологическими деталями, явно рассчитанными на резкую неприязнь: «Я в руки брал твой череп желтый, пыльный! / Еще носил волос остатки он...» (Сравним в монологе Гамлета над черепом Йорика, монологе, который имел в виду Пушкин, говоря о Гамлете-Баратынском: «...само отвращение с тошнотой подступает к горлу».) Причем к этой неприязни примешивается и сострадание, проистекающее из ощущения общности наблюдателя-поэта и прежде жившего человека, родственности их участи: последний назван «усопшим *братом*», а себя поэт ощущает его невольным наследником («мыслящий наследник разрушенья!»).

Но затем – решительная перемена тона, включение точки зрения тех, кто не желает ни сострадать, ни содрогаться, кто не признает себя «наследником» усопшего:

Со мной толпа безумцев молодых
Над ямою безумно хохотала...

С «хохотом» молодых людей, казалось, входит в свои права атмосфера амбивалентного претворения печали в веселье, победы над смертью, однако дважды повторенное снижающее определение («безумцев» – «безумно») дает понять, что с точкой зрения автора все это совпадает не вполне. Автор готов было предоставить слово другой стороне, «усопшему брату», чтобы «все истины, известные гробам», его «глава» «внезапно провещала», – но вдруг спохватывается («Что говорю? Стократно благ закон, / Молчаньем ей уста запечатлевший...») и отвечает «безумцам молодым» сам.

Запечатлен этот ответ! Он не вытесняет одну правду с помощью другой, но оставляет каждую из них – правду живых и правду умерших и в своих собственных границах:

Живи живой, спокойно тлей мертвец!..
Не подчинишь одним законам ты
И света шум и тишину кладбища!

Два мира заведомо разделены, и осознание этого факта не ведет к бытовому, сниженному эпикуреизму, заключающемуся в приверженности к чувственным удовольствиям. Нет, перед живущим открывается все многообразие жизни («нам надобны и страсти и мечты» – в том числе «страсти и мечты» высокие),

но многообразие это заведомо неполное, ограниченное, или, если употребить любимое слово поэта, «болезненное». Или недужное, если вспомнить строки из другого стихотворения «Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти...»:

Наш тягостный жребий: положенный срок
Питаться болезненной жизнью,
Любить и лелеять недуг бытия...

В последнем примере обращает на себя внимание интонация долженствования – она пронизывает и стихотворение «Череп». «Все истины, известные гробам», остаются закрытыми, человек слаб и ничтожен («всесильного ничтожное создание»), но все равно в отведенном ему узком пределе он должен жить и стремиться вперед. Каждому свое:

Пусть радости живущим жизнь дарит,
А смерть сама их умереть научит.

Стихотворение Баратынского, и особенно только что приведенные его заключительные строки, вызвало суровое осуждение А. Бестужева. «Конец – мишура»¹¹, – писал он 9 марта 1825 г. Пушкину, а спустя три года создал стихотворение под тем же названием, что позволило увидеть, какое направление темы он считал предпочтительным. Вид черепа вызывает ощущение скоротечности жизни, переменчивости судьбы («Ты жизнью кипел, как праздничный фиал, / Теперь лежишь разбитой урной...»), выливающееся в серию настоятельных вопросов («Ты ль – бытия таинственная грань? / Иль дух мой – вечности ровесник?»), которые в свою очередь разрешаются кадансом:

Молчишь! Но мысль, как вдохновенный сон,
Летает над своей покинутой отчизной,
И путник, в грустное мечтанье погружен,
Дарит тебя земле мирительною тризной.

В этом финале – все дело. И у Бестужева смерть не открывает своих тайн («Молчишь!»), но ее молчание вызывает высокое поэтическое расположение души. На фоне последнего «посюстороннее», чуть ли не практическое умонастроение Баратынского могло показаться Бестужеву мелким и незначительным.

А между тем Баратынский продолжил и закрепил это умонастроение в другом своем шедевре, затрагивающем ту же, так сказать, трансцендентальную тему, – в стихотворении «Смерть».

Стихотворение построено на отталкивании от расхожего, принятого мнения о смерти: смерть – не дочь «тьмы», а «светозарная краса»; не источник раздоров, а причина «согласья» и т. д. В смерти, следовательно, заключено мощное позитивное начало. Точнее, начало упорядочивающее и уравнивающее.

Стихотворение вызывало различные суждения относительно своей верности христианству. П. Вяземский, как это видно из его письма к жене от 19 декабря 1828 г., считал, что поэт «на смерть смотрит совсем не христианскими глазами»¹². Лев Толстой, напротив, «говорил, что у Баратынского отношение к смерти правильное и христианское, а у Фета, Тургенева, Василия Боткина и тому подобных отношение к смерти эпикурейское»¹³. В основе толстовской оценки лежало неприятие эпикурейства, что соответствовало мироощущению самого Баратынского. «Он видел в ней (в смерти. – Ю. М.) необходимое условие вечной, обновляющейся жизни духа и природы...»¹⁴, а отнюдь не только стимул к чувственным утехам. Но насколько все же отношение поэта к смерти «правильное и христианское»?

Вспомним Державина: смерть в его поэтическом мироощущении – возвращение к бессмертию, в лоно Бога.

Твоей то правде нужно было...
Чтоб дух мой в смертность облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! в бессмертие твое.

Бог

Вспомним Гоголя: смерть есть наступление высшего суда над добрыми делами и прегрешениями человека, приход верховного «ревизора» – Бога, проявление его силы и могущества. «Замирает от ужаса душа при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений Бога, перед которыми пыль все величие его творений, здесь нами зримых и нас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся...»¹⁵

У Баратынского трансцендентальное значение смерти полагается, но никак не дешифруется. Сознание его не занято

«предслышанием загробного», но все обращено по сю сторону, и смерть является не залогом вступления в вечность, но как «условье смутных наших дней». Все направлено к «нашим дням», к реальности. В физическом мире смерть уничтожает избыток, чрезмерность, устанавливает равновесие («Ты укрощаешь встающий / В безумной силе ураган, / Ты, на брега свои бегущий, / Вспять возвращаешь океан»). В человеческом и нравственном мире смерть умиряет страсти («...сходят пятна гнева, / Жар любострастия бежит»), уравнивает общей участью людей разных общественных положений и сословий, «властелина и раба», устанавливает людское согласие, снимает всяческие конфликты и аномалии:

Ты всех загадок разрешение,
Ты разрешение всех цепей¹⁶.

Хотя все у Баратынского совершается в виду вечности, но для реальности и вседневности. Как и Гоголь (повторивший это выражение, в свою очередь, вслед за отцами церкви), Баратынский мог бы сказать о значении для человека «памяти смертной», однако значении – для его земного бытия.

4

С течением времени ощущение предела у Баратынского обостряется и вместе с тем усиливается пессимистическая окраска этого чувства. Обратимся к стихотворению «Осень», вошедшему в последнюю его прижизненную книгу «Сумерки».

В «Черепе» и в «Смерти» позиция автора во временном смысле не локализована, он над «возрастами». А если быть более точным, то скорее ближе – по крайней мере в «Черепе» – к возрасту юному, к «безумцам молодым». Он как будто бы принадлежит к тому же «поколению» («Когда б она цветущим, пылким нам / И каждый час грозимым смертным часом...»), но видит больше и дальше, чем его сверстники.

В «Осени» автор по-прежнему над происходящим, над «возрастами», но его точка зрения приближена к человеку, завершающему свой земной путь. Автор прошел с ним этот путь, испытал все жизненные метаморфозы и разочарования:

Ты, некогда всех увлечений друг,
Сочувствий пламенный искатель,
Блистательных туманов царь – и вдруг
Бесплодных дебрей созерцатель...

Обращение на «ты» – господствующий повествовательный прием стихотворения; автор, как сказал бы М. Бахтин, диалогически обращается к своему герою, выявляет его внутренний мир, облекает в слова и формулы то, что тот переживает или готовится пережить.

Произведение построено на достаточно прозрачном и давнем параллелизме: *осень* природы – *завершение* человеческой жизни. Но если осень природы – время богатой жатвы, сбора плодов, которые «селянин» вкушает с отрадным чувством и не один, но «с семьей своей», то вступивший «в осень дней, / Оратай жизненного поля» завершает свое поприще в одиночестве, прощаясь с былыми ожиданиями («Садись один и тризну соверши / По радостям земным твоей души!»).

Однако трагедия уходящего человека не только в его одиночестве и печальном итоге неосуществленных надежд, но – прежде всего – в несообщаемости его опыта и переживаний остающимся людям:

Знай, внутренней своей зовеки ты
Не передашь земному звуку
И легких чад житейской суеты
Не посвятишь в свою науку...

С. Шевырев следующим образом комментировал эту «мысль», прибавляя, что она «едва ли для всех доступная», т. е. очень сложная: «...чем бы ни кончилось твое разочарование – совершенным или охлаждением души, или, напротив, высшим ее просветлением, знай, что ты не передашь тайны жизни миру. Ее не может обнять земной звук. Сия тайна: “Нам на земле *не для земли* дана”. Если мы ее сами и понимаем, то понимаем только лично, а передать другим не в состоянии»¹⁷. К этому надо добавить, что невозможность посвятить других в открывшуюся «тайну» объясняется не только заведомой разъединенностью или, как сегодня говорят, некоммуникабельностью, но и тем, что уже пройден решающий рубеж –

...не найдет отзыва тот глагол,
Что страстное земное *перешел*.

Горько и тяжело сознавать, что над этим «глаголом» (обладателем которого может стать и не перешедший «земное», но наделенный даром предвидения и высшего понимания, т. е. поэт) берет верх какой-нибудь «пошлый глас», который находит себе в свете «звучный отзыв». Но и с этим приходится смиряться: содержательная глубина высказывания исключает его широкую публичность и признание.

Вопрос о непреодолимости границ поставлен и в стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы?». Вначале перед нами мир физический, в котором «безропотно текут речные воды / В указанных брегах, по склону их русла; / Ель величавая стоит, где возросла, / Невластная сойти». Здесь властвуют необходимость, ограничение, предопределенность пути и места. Совсем не так, как в стихах Пушкина: «Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона» («Египетские ночи»), где власти «закона» (предела) противостоят силы природы и движения души¹⁸.

У Баратынского мир человеческой свободы подвержен более сложной игре сил. Вначале все развивается по законам внешней необходимости и безусловного им подчинения:

Рабы разумные, послушно согласим
Свои желания со жребием своим —
И будет счастлива, спокойна наша доля.

Но потом — неожиданный поворот от «высшей воли» и предопределенности жребия к возмущению страсти, стесняемой этим жребием.

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам?

Все строится на оттенках и полутонах, на удивительном чувстве меры, на том, что поэтическая мысль нигде не форсируется. Можно было бы истолковать эту мысль в радикальном духе, как это иногда делается: «Ведущей мыслью стихотворения... является отчаянный протест поэта против всего мироустройства»¹⁹, но это скорее всего некое превышение текста. Течение стихотворения обрывается там, где говорится о законности «страстей», но также и тягостном состоянии, вытекающем из их стеснения: «О, тягостна для нас / Жизнь, в сердце быющая могучею волною / И в грани узкие втесненная судьбою». Это напоминает нам уже известное: «Не подчинишь одним законам ты /

И света шум и тишину кладбища!» или «...мудрец... от гробов ответа не получит». Иными словами, оба мира не сообщаются, не открыты друг другу, разделены глухой стеной.

Но есть в «Осени» и нечто новое: суровый вывод сделан на пределе земной жизни, как бы обобщая ее, бросая на нее последний, увы, безотрадный свет.

И тем не менее человек прикован к этой жизни и ему предназначено избыть ее до конца, и поэтому недоступность и несообщаемость ему опыта ушедших и уходящих – не только его ограниченность, но одновременно и великое благо. Ибо это «условие» его бытия, и если бы, скажем, живущему открылся этот опыт –

Костями бы среди своих забав
Содроглась ветренная младость,
Играющий младенец, зарыдав,
Игрушку б выронил, и радость
Покинула б чело его навек,
И заживо б в нем умер человек!

В этом свете вырисовывается смысл другого, не менее сложного произведения, также вошедшего в последнюю книгу Баратынского, – смысл «Недоноска».

Единственный раз в центре внимания поэта оказалось существо, перешедшее «предел», но остановившееся или остановленное на полдороге, не достигшее определенности другого состояния:

Я из племени духов,
Но не житель Эмпирея,
И едва до облаков
Возлетев, паду, слабя.

Недоносок остался «меж землей и небесами»; но доступен всем бедам земного существования и не способен их отвратить или преодолеть; открыт состраданию ко всему живущему, к людям («Слезы льются из очей: / Жаль земного поселенца!»), но не знает ни средств, ни возможностей помочь им. Обладающий силой сочувствия и понимания, он не владеет силой всезнания и всемогуществом, и потому бессмертие для него – бремя:

В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

«Единственный раз в своей лирике Баратынский передал голос другому “я”, удивительному персонажу, которого наделил самостоятельным, хоть и фантастическим бытием»²⁰. Можно считать все это эмблемой человека вообще, «трагической промежуточности» его существования (так обычно стихотворение и комментируется), но можно видеть в таком персонаже с его резкой отделенностью от авторского лица и знак недолжного, нарушающего естественные законы мироздания, ибо он соединяет несоединимое: бессмертие с бессилием.

5

Проблема познания этих «законов», отношения к ним имеет у Баратынского особенную окраску. Прежде всего – о соотношении «веры и неверия» – именно так первоначально назывался «Отрывок»: «Сцена из поэмы “Вера и неверие”».

В «Отрывке» спорят любящие – *Он* и *Она*. От мысли о неизбежности смерти, разрушающей счастье («...Кто из нас / В земном блаженстве не смущаем / Такою думой?»), *Он* переходит к мысли о несправедливости жизни («Что свет являет? / Пир нестройный! / Презренный властвует; достойный / Поник гонимою главой; / Несчастлив добрый, счастлив злой»), а затем и к идее теодицеи:

Как! не терпящая смешенья
В слепых стихиях вещества,
На хаос нравственный воззренья
Не бросит мудрость божества?

Но ответ *Он* знает заранее, формулирует его еще до постановки проклятых вопросов: «Так, есть другое бытие!» Значит, есть бессмертие, есть воздаяние. Ответ, совпадающий, между прочим, с признанием самого Баратынского, сделанным в письме И. Киреевскому от 12 апреля 1832 г.: «Много минут в жизни, в которых нас поражает ее бессмыслица: одни почерпают в них заключения, подобные твоим, другие – надежду другого, лучшего бытия. Я принадлежу к последним»²¹.

Если *Он* так четко формулирует кредо веры, то почему же его слова смущают собеседницу?

Зачем в такие размышленья
Ты погружаешься душой?
Ужели нужны, милый мой,
Для убежденных убежденья?

Последняя фраза все объясняет. *Она* – просто «убежденная». *Ему* – необходимы еще и «убежденья», т. е. доказательства. Спор идет не между верующим и неверующим, а между тем, кто не желает задавать вопросов, и тем, кто не может от них отделаться (поэтому, вероятно, и был снят первоначальный заголовок «Вера и неверие»).

В смирение сердца надо верить
И терпеливо ждать конца, –

говорит *Она*. Ударение здесь на словах «в смирение», «терпеливо», ибо верят и *Он* и *Она*, но каждый по-своему.

Никто из спорящих, или, может быть, точнее, обменивающихся репликами, не берет верх. Но все же *Ему* удалось смутить собеседницу («И от мятежных слов твоих, / Я признаюсь, во мне доселе / Сердечный трепет не затих»). В этом смысле можно утверждать, что *Его* голос прозвучал сильнее. Побеждает не доктрина, не система убеждения, а настроение.

За вопросом о вере и утверждении веры тотчас встает другой вопрос: каков веруемый мир? Баратынский далек от того, чтобы ссориться с Богом, предъявлять ему счет, как это делают некоторые герои Лермонтова (прежде всего Демон); он не доходит и до страшной тютчевской догадки: «И нет в творении творца! / И смысла нет в мольбе!» («И чувства нет в твоих очах», 1836). Баратынский полагается на волю Всевышнего и его благость: «Велик господь! Он милосерд, но прав...» Но в этом смирении – какая-то тяжесть, сознание неизбежной неполноты и ущербности, как бы проистекающие из основного тона его лирики – ощущения предела. И все это выражено поэтом без претензий, без жалоб, без надрыва, как само собой разумеющийся и непреложный факт.

Беспокойное чувство поэта направлено по сю сторону бытия, к земле, а не к небу, и ко дню – «тревожному дню», а не к «ночи». Совсем другое направление, нежели у «толпы»:

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная...

Здесь звучат ноты, близкие к тютчевской «философии ночи»²², художник не боится «раскованной мечты видений своевольных», ему милы «легкокрылые грезы», «дети волшебной тьмы». Но он не поет про «хаос, про родимый», хаос доисторический, первоначальный; его более занимает (и беспокоит) «хаос нравственный», который упоминает персонаж того же «Отрывка», т. е. хаос исторический, сегодняшний.

Баратынский дает свою версию романтической философии ночи²³: мысль его обращается к некоему прасостоянию, первоначальному хаосу, к бездне бытия, к ночи, но для того чтобы вернуться ко «дню».

В необъятности и темноте ночи поэт черпает силы для дневного противостояния (толпа же поступает противоположным образом – страшится ночи и не боится дня). Крылом страха приосенена не бездна ночи и хаос (ср. у Тютчева: «О, бурь заснувших не буди, – / Под ними хаос шевелится..!» («О чем ты воеешь, ветер ночной...», 1836)), но «видения дня», «людские суеты», «заботы юдольные». Поэтому

Ощупай возмущенный мрак –
Исчезнет, с пустотой сольется
Тебя пугающий призрак,
И заблуждены чувств твой ужас улыбнется.

Парадоксален не только поворот темы, но и сочетание составляющих ее семантических единиц. «Возмущенный мрак» можно ощупать, как материю, а «ужас» не гнетет, а улыбается. Это то, что Л. Гинзбург удачно назвала «неповторимостью „нечаянного“ лирического слова». «Каждый подобный образ – индивидуальная смысловая структура, через которую вещь познается в каком-то еще небывалом ее повороте»²⁴.

Но каким бы тяжелым, или неожиданным, или странным ни было переживание, оно никогда не аффектируется, не выставляется напоказ. «Ты, смелая и кроткая, со мною / В мой дикий ад сошла рука с рукою...» Состояние довольно мрачное – «дикий ад»! – но в чем оно заключается, не объяснено. Читателю (в отличие от подруги поэта) не дано сойти в этот ад. Обычная мера откровенности несколько превышена Баратынским лишь в «Не-

доноске» и в «Отрывке», может быть, потому, что повествование ведется от имени другого и это дает возможность несколько «остранить» свой внутренний мир. Что поэт вытерпел, что он пережил – мы так до конца и не узнаем. В «Пироскафе», одном из последних произведений, сказано как бы со вздохом облегчения: «Много мятежных решил я вопросов...» Но каких «вопросов» – не пояснено. И в определении своих страданий и их разрешения поэту свойственна благородная сдержанность, родственная той сдержанности, с какой он описывал лицо своей музы, характер своего дарования.

В страдании есть элемент тайны, раскрыть которую полностью невозможно. Отсюда «таинство печали», «поэзия таинственных скорбей».

В страдании – неизбежность и неотвратимость; мы получаем страдание вместе с жизнью, как ее непереносимое условие; наше бытие изначально омрачено недугом («недуг бытия»), оно неполное и болезненное. Определения, выражающие болезненность, – среди наиболее излюбленных у Баратынского: «*больная душа*», «*души болезненной моей*», «*в душе больной от пищи многой*», «*в душе усталой*», «*болящий дух*». Или в «Разуверении»: «И, друг заботливый, *больного* / В его дремоте не тревожь!»

Современный боец противопоставлен герою античному, Ахиллу, как «боец духовный», обреченный «борьбе верховной». Но если «влага Стикса» делает героя недоступным ударам – «уязвимым лишь в пяту», то «купель новых дней» готовит своему избраннику другую участь:

Омовен ее водою,
Знай, страданью над собою
Волю полную ты дал,
И одной пятой своею
Невредим ты, если ею
На живую веру стал!

Об уязвимости нового героя говорится в таком тоне, как будто он, напротив, защищен, невредим: «И одной пятой своею / Невредим ты...» и т. д. Но много ли выиграет боец, если он защищен только в пяте? Это можно было бы принять за иронию, если бы не ее полная непреднамеренность. Современный боец – олицетворенное страдание, и это не вызывает ни

жалоб, ни сетования, ибо естественно для человека, ставшего «на живую веру».

Но опять-таки: в чем эта вера? Славянофильская ли она, западническая, официальная, официозная или какая другая? Это также не раскрыто и оставлено в тени, как и «таинство печали».

6

Зато достаточно определен статус поэта, отъединенного от толпы и света, оставленного удачей и счастьем, ибо «любовь Кармен с враждой Фортуны – одно...». Мысль, связывающая Баратынского с давней глубокой традицией и с современниками-поэтами, но выраженная со свойственной ему ненавязчивой категоричностью:

Кто в отзыв гибели твоей
Стесненной грудью восстонет...
Никто!
Когда твой голос, о поэт...

Если же кто и выразит сочувствие, то неискреннее, своекорыстное, для посторонних целей – чтобы уязвить другого и свести счеты:

...Сложится певцу
Канон намерднившим Зоилом,
Уже кадящим мертвецу,
Чтобы живых задеть кадилом.

Поразителен переход метафорического образа из высокой сферы в низшую (кадить – задеть кадилом), усиленный рифмовкой столь же противоположных понятий: Зоилом – кадилом. Символ всепрощения и примирения становится орудием мелкой злобы.

Отъединенность поэта и обреченность страданию проистекают из того, что его слову нет «отзыва». Это, как уже было замечено, одна из главных и упорно отвергаемых и неутоляемых потребностей Баратынского. Что же остается ему, как не искать опоры лишь в самом себе, в своем творчестве? Еще в «Финлян-

дии», одном из ранних своих произведений, поэт утверждал: «Я, не внимаемый, довольно награжден / За звуки звуками, а за мечты мечтами». Подробно этот мотив развит в «Рифме»: современный поэт, в отличие от древнегреческого, лишен не только «сочувствия», но и простого свидетельства значения своего труда, ответа на вопрос: «Его полет высок иль нет!» И утешение одно:

Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света
Своею ласкою поэта
Ты, рифма! радуешь одна.

Но – замечательная объективность Баратынского! – он говорит о том, что и свет бывает жестоко обманут поэтом, не находя у него желаемого «отзыва»:

И той нередко, чье воззренье
Дарует лире вдохновенье,
Не поверяет он его:
Поет один, подобный в этом
Пчеле, которая со цветом
Не делит меда своего.
Твой детский вызов мне приятен...

Это своеобразное развитие пушкинской темы «поэта и черни», но в манере, что ли, вкрадчивой парадоксальности. И характерно, что одно из стихотворений, продолжающих эту тему, – «Новинское», имеет посвящение А.С. Пушкину. Женщина, которая «улыбкою своей / Поэта в жертвы пригласила...», т. е. в жертвы любви, пробудила в нем, вопреки своим надеждам, совсем другое состояние:

Нет, это был сей легкий сон,
Сей тонкий сон воображенья,
Что посылает Аполлон
Не для любви – для вдохновенья.

В этом выразилась маленькая «месть» светской жизни со стороны поэта, претворяющего исходящие от нее импульсы во «вдохновение», употребляющего их в своих, хотя и высших, целях.

Итак, находящий награду лишь в своем творчестве, в гармонии стиха, в «рифме» художник способен к независимому, суверенному, самодостаточному существованию. Но легка ли ему такая участь? Не очень-то. Вынужденный обходиться без сочувствия, он постоянно в нем нуждается. Поющий без всякой надежды услышать отзыв, он все же упорно его ждет. Тяжесть столь велика, что дважды возникает у Баратынского мотив отказа от того, без чего поэт немислим, — от творчества. Первый раз в стихотворении «Что за звуки?..» певцу, обложенному чернью, как «враждебной стаей» псов, автор советует: «Опрокинь же свой же треножник!» И во второй раз — в стихотворении «На посев леса»:

Ответа нет! Отвергнул струны я,
Да хрящ другой мне будет плодоносен!
И вот ему несет рука моя
Зародыши елей, дубов и сосен.

Однако в этом переходе на другое попрание скрыт маленький и, кажется, неразгаданный секрет. Новый вид деятельности не сменяет, а *заменяет* прежний («Простая с лирою моей, / Я верую: ее заменят эти...»), а посеянные поэтом деревья характеризуются так, как будто бы это все произведения его творческого духа, —

Поэзии таинственных скорбей,
Могучие и сумрачные дети.

На «ели, дубы и сосны» переносятся свойства стихов и песен, и таким образом деятельность поэта не прерывается, и то, без чего его существование немислимо, — творчество, — остается в силе.

7

«Таинство печали», ощущение того, что страдания полагаются самым существованием человека, даны ему изначально вместе с жизнью, — все это определяет и изображение любви у Баратынского. В его произведениях видны уже почти тют-

чевские краски любви как «поединка рокового», да и соответствующая лексика уже налицо: «бесплодный пламень сладострастья», «Любови безумье роковое»²⁵ и т. д. Тут поэт входит в конфликт с ходячим представлением о гармонической и животельной силе любви:

Огонь любви, огонь животельный!
Все говорят; но что мы зрим?
Опустошает, разрушительный,
Он душу, объятую им!
Мы тьем в любви траву сладкую...

Не говоря уже о том, что любовь может обернуться одним чувственным порывом и тонким расчетом, как у гусара в поэме «Эда», любовное опьянение, как «жар вакханки», как страсть, ведет к губительным последствиям. На дне такой любви, по слову Н. Бердяева, – преступление и убийство. И неумолимый ход событий в поэмах Баратынского выманивает этого притаившегося зверя на поверхность – самоубийство Нины в «Бале» или отравление Сарой Елецкого в «Цыганке» («Наложнице»).

Но одновременно у Баратынского заметен интерес и к другому рода любви – «на подвиг долгий и тяжелый всезабывающей любви». В поэмах такая любовь, едва наметившись, расстраивается неблагоприятным стечением обстоятельств (судьба Веры Волховской в «Цыганке»), в лирике же она знает и победы, которые связаны с образом А.Л. Баратынской, жены поэта. Посвященное ей стихотворение «Судьбой наложенные цепи...» – это, по словам М. Лонгинова, «торжественный гимн любви и умиления»²⁶. Подобная характеристика может быть распространена и на стихи «Когда, дитя и страсти и сомненья...».

Эта любовь противоположна роковому чувству, ибо ей свойственна не «страсть», но кроткость и не «огонь», но «покой». Существование любящих – почти молитвенное действо, а портрет жены вызывает ассоциации с изображением Девы Марии:

Привел под сень твою святую
Я соучастницу в мольбах:
Мою супругу молодую
С младенцем тихим на руках.

В этот же ассоциативный ряд вливаются строки:

Ты, смелая и кроткая, со мною
В мой дикий ад сошла рука с рукою...

Сошла в ад, как это сделала Богородица ради утешения и вспомоществования падшим. Поэтому

О, сколько раз к тебе, святой и нежной,
Я приникал главой моей мятежной,
С тобой себе и небу веря вновь.

В сумеречном мире Баратынского, «художника разлада»²⁷, такого рода любовь образует одну из редких светящихся точек.

8

«Разлад» затронул и область взаимоотношений мысли и чувства, науки и красоты, науки и нравственности.

Со времени Белинского существует представление о Баратынском как о противнике мысли и науки. Однако суждения критика на этот счет недостаточно точны: поэт никогда не выступал против мышления и научного знания безотносительно к их месту и функции. «Последний поэт» в одноименном стихотворении

Воспевает, простодушной,
Он любовь и красоту
И науки, *им ослушной*,
Пустоту и суету...

Все дело именно в «ослушании»²⁸. Индифферентность и неморальность науки беспокоила уже современников Баратынского (скажем, Кьеркегора, а у нас Ивана Киреевского и Гоголя); что же говорить о нас, пожинающих плоды рокового разъединения и поэтому всем сердцем отзывающихся на слова поэта:

Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала...
Но, чувство презрев, он доверил уму;

Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

Приметы

Другой упрек Баратынского мышлению и мысли связан с тем, что они ослабляют непосредственность и полноту переживаний. Тут под его критику попадает и сама литература, поскольку она, в отличие от ваяния, музыки и живописи, работает со словом, орудием мысли, и

...пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнее жизнь земная.

Эти слова производили впечатление уже на современников Баратынского, и один из первых его биографов писал: «Беспредстанное мышление, которому предается современный человек, вредит наслаждению чувствами, искусством, красотами природы. Оно двоит дух в минуты высочайшего блаженства, заставляя одну половину его наблюдать за другою непрерывно, колеблет его верования и таким образом лишает его того счастья, которым он так полно упивался в золотой век...» Подобное убеждение, заключает биограф, «развилось потом вообще в нашей поэзии, но Баратынский первый произнес его, по крайней мере, в его полноте и последовательности»²⁹.

Но поскольку мышление и наука не выступают в оппозиции к добру, справедливости и полноте жизни, поэт умеет их ценить и воздаст им должное. Баратынский – подлинный историк мысли как духовного феномена: он различает ее стадии и формы – прослеживает обмеление и вульгаризацию мысли по мере того, как она расширяется, проникает в толпу, выходит на площади и улицы («Сначала мысль, воплощена...»). Его интересует и эволюция мысли в смене эпох, постепенная утрата ею «правды», превращение в «предрассудок» («Предрассудок! он обломок...»³⁰), нуждающийся в уважительном отношении, ибо и «правда современная» неизбежно обречена стать «предрассудком». Наконец, Баратынский говорит и о трагическом исходе мысли, ее смерти, чреватой, однако, воскрешением и развитием другой мысли («О мысль! тебе удел цветка...»). Во всех этих случаях способность мысли вмещать в себя истину не только не оспаривается, но полагается изначально.

Чем же объяснить безотрадный вывод Баратынского, что человеку «на высоте всех опытов и дум» дано уразуметь лишь «точный смысл народной поговорки» («Старально мы наблюдаем свет...»)? Какой поговорки, нетрудно догадаться...

Объяснение в том, что и в соотношении с истиной «ум» выступает в двоякой перспективе – так сказать, земной и вечной. В определенном, ограничительном, земном смысле все идет своим чередом и поступательно: правда рождается, стареет, умирает, освобождая место новой правде. Но в смысле вечном любая правда всегда останется неполной и уязвимой.

О человек! уверься наконец,
Не для тебя ни мудрость, ни всезнанье!
Череп

Это уверение сделано перед лицом смерти и вечности, которые ускользали и всегда будут ускользать от полного человеческого разума.

Баратынский оспаривает у мысли не способность проникновения в истину, а ее притязание на всезнание и окончательную мудрость. Он действует, как сказал бы Хайдеггер, «из уважения границ, которые поставлены мышлению как мышлению»³¹.

Поэтому едва ли справедливо мнение, что в «Последней смерти», антиутопии Баратынского, провидящего конец человеческого рода, роковой исход обуславливается лишь преобладанием и диктатом разума.

В воображении поэта встают одна за другой три будущие эпохи.

Первая – обилие благ, покорение «стихии», расцвет «искусств», «великолепный пир разума», царство «просвещения».

Вторая – явные приметы вырождения.

Третья – смерть последних людей: «свершилася живущего судьбина».

В этой триаде переломная эпоха – вторая, когда, как полагают, развился «интеллект за счет чувства»³². «Люди отдались культу разума и, полагаясь в своей жизни исключительно на него, предали чувственную сторону человеческой природы полному равнодушию. Роковым последствием этого нарушения изначальной, естественной гармонии между рассудком и чувством являются упадок и вырождение»³³. Но диагноз поставлен литературоведами не совсем точно по отношению к тексту.

В упомянутой второй эпохе торжествует «душевных снов, высоких снов призыв»; «И в полное владение свое / Фантазия взяла их бытие, / И умственной природе уступила / Телесная природа между них...». Словом, в гипертрофированном развитии «телесной природы» участвует не только «мысль», но и чувство и фантазия, последние – в первую очередь.

Правда, можно предположить, что эта крайность является следствием другой односторонности – слишком рационалистического развития человечества в первую эпоху. Однако эта эпоха описана так, что «промышленные заботы» не вытесняют все остальные: «везде дворцы, театры, водометы», «и царствовал повсюду светлый мир» и т. д. («Промышленные заботы» – фраза из другого стихотворения – «Последний поэт», где такое вытеснение налицо.) И поэтому контраст между представителями второй эпохи и предшествующей приобретает другой вид:

...Привыкшие к обилью дольных благ,
На все они спокойные взирали,
Что суеты рождало в их отцах,
Что мысли их, что страсти их, бывало,
Влечением всесильным увлекало...

Их в эмпирей и в хаос уносила
Живая мысль на крыльях своих;
Но по земле с трудом они ступали,
И браки их бесплодны пребывали.

Иначе говоря, вырождение человечества происходит вследствие слишком легкого пользования различными «благами», отсутствия напряжения, тревог и борьбы, вследствие ослабления жизненной силы.

В большинстве стран современного мира (в том числе, конечно, и в нашей) трудно пока ощутить всю остроту подобного предостережения: слишком далеки мы еще и от «дольных благ», и от «светлого мира». Нам пока гораздо внятнее иные предостережения Баратынского – о ссоре с природой, преобладании рефлексии, об угрожающем развитии эгоизма, аморальном и антигуманном направлении научного прогресса... Но ведь право поэта – строить самые дальние прогнозы и видеть «свет, другим не откровенный».

У Баратынского нет никаких иллюзий относительно судьбы индивидуальной, народной и общечеловеческой. Ради чего стараться? Ради справедливости? Но ее нет и не будет: «Презренный властвует; достойный / Поник гонимому главой...» Ради совершенствования? Но в будущем у человечества – страшные потрясения и окончательная гибель. Так стоит ли?

Да, стоит!

Помня, что поэт отличает не только лексика, но главным образом интонация, не только мысль, но главным образом ее склад, обратим внимание на характерный для Баратынского противительный оборот. Еще в «Финляндии»:

Для всех один закон, закон уничтоженья,
Во всем мне слышится таинственный привет
Обетованного забвенья!

Но я, в безвестности, для жизни жизнь любя,
Я, беззаботливый душою,
Вострепещу ль перед судьбою?

В послании «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» поэт представляет свою новую книгу – «Сумерки»,

Где отразилась жизнь моя:
Исполнена тоски глубокой,
Противоречий, слепоты
И *между тем* любви высокой,
Любви, добра и красоты.

«Но» и «и между тем» означают: «несмотря ни на что», «вопреки». Нужно мочь и хотеть вопреки всему – очевидному чувству предела, слабости собственных сил, невниманию и прямой враждебности окружающих, наконец неотвратимой смерти.

В письме к И. Киреевскому от июня 1832 г. Баратынский заметил: «Виланд, кажется, говорил, что ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделял бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что Виланд говорил от сердца. Россия для нас необитаема, и наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления»³⁴.

Может быть, поэт рассчитывает на заселение «острова Россия», на сочувственный «отзыв» будущих поселенцев? Во всяком случае, «бескорыстный труд» нужен прежде всего ему самому, его моральному чувству, творческому самоощущению и внутреннему спокойствию.

Современный исследователь хорошо сказал, что поэзия Баратынского свидетельствует не только об одиночестве и обреченности, но «вместе с тем о неведомых, не сообщаемых миру источниках его бесстрашия, его душевной защищенности и стойкости»³⁵. Вот именно – «не сообщаемых миру»!

Впрочем, сам поэт однажды чуть-чуть приоткрыл свою тайну:

Но не упал я перед роком,
Нашел отраду в песне муз
И в равнодушии высоком...
В глуши лесов счастлив один...

Какой неожиданный источник бесстрашия – равнодушие! Но не упустим и сопутствующий эпитет – это именно *высокое* равнодушие. Тот, кто изведal глубины человеческой судьбы и не питает относительно нее никаких иллюзий, черпает в своем знании свою силу. «Всех благ возможных тот достиг, / Кто дух судьбы своей постиг».

Муза Баратынского – это не муза бесконечных возможностей и ничем не омрачаемых светлых надежд. Это муза, знающая границы и пределы и умеющая находить поэзию в тесном круге возможного.

Муза Баратынского – это не муза настойчивого «душерасширения» (В. Розанов), упрямого наступления на читательские умы и сердца. Это муза гордого стоицизма, знающая себе цену, но не склонная навязываться и набиваться в друзья. Равно не склонная к болтливости, к самораскрытию до самоумаления и к откровенности до цинизма.

Многое выговорено этой музой, но еще больше утаено, о чем приходится только догадываться. Ибо печаль сопряжена с тайной, которую до конца никогда не раскроешь.

«Да, у этой Музы не было в лице “необщее” выражение, и потому она переживает в потомстве многих, к которым свет будет по временам выражать свою скоропреходящую благосклонность»³⁶.

- ¹ Мандельштам О. Слово и культура. Статьи. М., 1987. С. 50.
- ² Курсив в цитатах во всех случаях, кроме специально оговоренных, мой. — Ю. М.
- ³ Розанов В. Около церковных стен: В 2 т. СПб., 1906. Т. 2. С. 97.
- ⁴ Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 271.
- ⁵ Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов: Сб. Л., 1934. С. 214 (слова Ксенофонта Полевого).
- ⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 82, 83.
- ⁷ Бочаров С. Поэзия таинственных скорбей // Баратынский Е. Стихотворения. М., 1979. С. 268.
- ⁸ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 83.
- ⁹ Хетсо Г. Евгений Баратынский. Жизнь и творчество, Oslo; Bergen; Tromsø, 1973. С. 312.
- ¹⁰ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 236.
- ¹¹ Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 628.
- ¹² Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 416.
- ¹³ Толстая С.А. Дневники: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 72.
- ¹⁴ Лонгинов М. Баратынский и его сочинения // Русский архив. 1867. № 2. Стлб. 258.
- ¹⁵ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1952. Т. 8. С. 221.
- ¹⁶ «Всех загадок разрешение» — это как будто бы противоречит сказанному в стихотворении «Череп»: «от гробов» «ответа» не получишь. Дело в том, что смысл обеих фраз различный. В первом случае речь идет о «загадках» (равно как и «цепях») земных, посюсторонних, которым смерть кладет конец, но не о тайнах вечности.
- ¹⁷ Московский наблюдатель. 1837. Июнь. кн. 1. С. 322. Курсив С. Шевырева.
- ¹⁸ Параллель между упомянутыми стихотворениями Баратынского и Пушкина подсказана мне А. Кушнером в письменном отзыве на настоящую работу.
- ¹⁹ Хетсо Г. Указ. соч. С. 458.
- ²⁰ Бочаров С. Указ. соч. С. 280.
- ²¹ Баратынский Е.А. Указ. соч. С. 239.
- ²² Tschizewskij D. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Romantik. München, 1977. S. 79.

- 23 Подробная характеристика романтического комплекса ночи см.: *Топоров В.* Заметки о поэзии Тютчева // Тютчевский сб. Таллин, 1990. С. 50 и далее. Ср. также: *Фришман Л.Г.* Поэт и его книги // Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 545.
- 24 *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 83.
- 25 Строки из первоначальной редакции стихотворения «Делии», посвященного хозяйке петербургского литературного салона красавице Софии Дмитриевне Пономаревой. См.: *Вацуро В.Э.* С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989. С. 195–196.
- 26 *Лонгинов М.* Указ. соч. Стлб. 257.
- 27 *Верховский Ю.* Поэты пушкинской поры // Поэты пушкинской поры: Сб. стихов. М., 1919. С. 48.
- 28 *Бочаров С.* Указ. соч. С. 276.
- 29 *Лонгинов М.* Указ. соч. Стлб. 258–259.
- 30 В русской литературе «обломок» – слово с повышенным значением: у Пушкина – «обломки самовластья» («К Чаадаеву») и «родов дряхлеющих обломков» («Моя родословная»), у Лермонтова – «пятою рабскою поправшие обломки» («Смерть Поэта»), у Тютчева – «обломки старых поколений» («Как птичка, раннею зарей...») и т. д. Сюда же относится фамилия протагониста гончаровского романа – Обломов. Петер Тирген рассматривает это понятие в «археологической перспективе» в связи с шиллеровской категорией цельности: то, что было или должно было стать цельным, существует лишь как часть, руина, «обломок» (*Thiergen P.* Oblomov als Bruchstück-Mensch // I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln; Wien, 1989. S. 177). У Баратынского обломок – также фрагмент прежней цельности, но не понятый и не оцененный в этом своем качестве.
- 31 Цит. по кн.: *Lapple A.* Der Weg des Denkens. Donauworth, 1965. S. 266.
- 32 *Тойбин И.М.* Е.А. Баратынский // Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 35.
- 33 *Хетсо Г.* Указ. соч. 438.
- 34 *Баратынский Е.А.* Указ. соч. С. 244–245.
- 35 *Дерюгина Л.В.* О жизни поэта Евгения Баратынского // Там же. С. 23.
- 36 *Лонгинов М.* Указ. соч. Стлб. 261. См. также: *Мани Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 200–235 (гл. пятая. «...Он шел своею дорогой один и независим». Поэмы Баратынского).

Философские тенденции художественного образа у Пушкина (Введение в тему)

Всеобъемлющий характер пушкинского гения признан давно, тем не менее наши конкретные знания на этот счет еще недостаточно полны и не приведены в систему. В аспекте настоящего сообщения напрашиваются, по крайней мере, два вопроса — об отношении Пушкина к главенствующим философским течениям его времени и о непосредственном философском содержании его художественной мысли. Начнем с первого вопроса, более легкого, с тем чтобы перейти к вытекающему из него второму вопросу.

1

В философских интересах Пушкина наибольший удельный вес падает, пожалуй, на французских просветителей XVIII в. и французскую историческую школу начала XIX в. Эти работы он изучал по первоисточникам: как показал Я.И. Ясинский, в связи с замыслом истории французской революции Пушкин штудировал труды Вольтера, особенно «Опыт о нравах», «Дух законов» Монтескье¹. Из работ французской исторической школы Пушкин знал «Историю французской революции» Тьера, «Историю цивилизации в Европе» Гизо и проч. В исторической литературе Пушкина привлекал философский подход к материалу (ср. его выражение из письма к П.А. Вяземскому от 5 июля 1824 г.: «Вольтер первый пошел по новой дороге и внес светильник философии в темные архивы истории»), идея «постепенного развития» и исторической необходимости². В историзме Пушкин видел знамение времени, объединявшее художественно-историческую романистику с собственно научной литературой: «Действие В. Скотта ощутительно во всех отраслях ему современной сло-

весности. Новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста» (рецензия на том I «Истории русского народа» Н.А. Полевого).

Известна та роль, какую играли в формировании «новой школы французских историков» идеи немецкой классической философии. И высоко ценя эту школу, Пушкин косвенно признавал и ее философских учителей. Но в то же время прямые отношения поэта к немецкой классической философии складывались непросто и претерпели эволюцию.

Пик неприязненного отношения Пушкина к «немецкой метафизике» приходится на 1827 г. Именно в это время (2 марта) Пушкин говорит о своей вражде к немецкой философии, не останавливаясь перед самыми резкими выражениями («Бог видит, как я ненавижу и презираю ее»), и обвиняет ее московских последователей в абстрактной и пустой схоластике. Ряд других фактов завершают картину. Спустя два дня (4 марта) Пушкин, согласно дневниковой записи М.П. Погодина, «декламировал против философии»³ – нетрудно догадаться, против какой. Несколько позже московских Любомудров осудил и П.А. Плетнев в письме к П.А. Вяземскому: им «хочется вдруг развить у нас и германские идеи, и таинства Востока. Это как-то мутит воду и не дает ей быстрейшего течения. Но все хорошее лучше ничего или худого»⁴. Критика «германских идей» ведется Плетневым в духе Пушкина, под его влиянием, хотя и в смягченной форме.

Однако к началу 1830-х годов отношение Пушкина к немецкой философии заметно меняется. В статье «О народной драме и драме Марфа Посадница» (1830) сочувственно отмечен процесс развития эстетики «со времен Канта и Лессинга»: Пушкина радует преодоление классицистических норм утилитаризма и правдоподобия. В том же году в рецензии на «Денницу» недвусмысленно одобрительно сказано о «молодой школе московских литераторов» (С.П. Шевырев, Д.В. Веневитинов, И.В. Киреевский), причем подчеркнуто, что она «основалась под влиянием новейшей немецкой философии». Сочувственно процитированы соображения Киреевского о том, что немецкое направление, в отличие от французского, приучает не к «игре слов», а к мышлению, – тем самым частично отменено прежнее утверждение о схоластике немецкой метафизики («..охота вам из пустого в порожнее переливать»). Смягченным напоминанием былой критики остается, пожалуй, лишь корректный упрек в «слишком систематическом умонаправлении автора» (Киреевского).

Прошло еще пять-шесть лет, и в позиции Пушкина появились новые черты. Характерно следующее место из «Путешествия из Москвы в Петербург» (1836): «Философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно; она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалила ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествующего поколения».

Таким образом, Пушкин подходит к «философии немецкой» как уже к законченному периоду, чье влияние начинает ослабевать или, по крайней мере, уступать место другому – «более практическому». Симптомы нового направления Пушкин, видимо, связывал с «Историей поэзии» С.П. Шевырева, трудам которого он придавал «важное» значение. Ибо Шевырев, как сказано в пушкинском наброске рецензии на «Историю поэзии», отталивается и от «эмпирической системы французской критики», и от «отвлеченной философии немцев» ради «способа изложения исторического». В выборе этого пути Шевыревым решающую роль играла оппозиция гегелевскому методу, который критик превратно истолковывал как схоластический и непродуктивный рационализм. Степень прямого знакомства Пушкина с философией Гегеля – если оно имело место – неясна; но как бы то ни было, Пушкин принимал во внимание критику «гегелизма» Шевыревым и одобрял мотивы его решения.

В то же время Пушкин оценивает общее значение указанного периода отнюдь не негативно. Его функция, с одной стороны, сдерживающая и нейтрализующая, направленная против крайностей просветительской и революционной идеологии (отношение к ней Пушкина в 1830-е годы изменилось; ср. в другой статье того же 1836 г. «Мнение М.Е. Лобанова о духе и словесности, как иностранной, так и отечественной»: французский народ «торжественно отрекается от жалких скептических умствований минувшего столетия»). Но, с другой стороны, за «германской философией» признается и собственная, позитивная роль: «Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству». Пушкин (возможно не без влияния его молодых московских друзей – Любомудров) отдает должное роли немецкой классической философии в развитии диалектики.

Кстати, бросается в глаза, что почти в тех же словах в том же 1836 г. о значении немецкой классической философии писал Гоголь. В его рецензии, предназначавшейся для пушкинского «Современника» и написанной явно в пушкинском ключе, говорилось, что Кант, Шеллинг, Гегель, Окен облакали «в единство великую область мышления».

Обычно отношение Пушкина к указанному философскому направлению толкуется однозначно, изменения в этом отношении в расчет не принимаются. Между тем налицо явный сдвиг в позитивную сторону. Одновременно смещается акцент и в понимании Пушкиным общих задач и заслуг философии – от внесения «светильника философии» в определенную сферу (особенно историографию) до приведения «к единству» всей области «теории», что уже соответствует природе философской рефлексии как таковой. Все эти изменения крайне важны для понимания второго, главного вопроса, который мы только, что называемся, намечаем, ставим предварительно.

2

Главный вопрос, разумеется, не в знакомстве писателей с философскими идеями, а в том, как последние претворяются и преобразуются художественно.

«Общеизвестно, что существует не только аналогия, но и более глубокая внутренняя связь между такими, например, явлениями, как античная трагедия и философия Аристотеля, или в более позднее время рационалистическая философия, особенно картезианская, и искусство классицизма»⁵. Или в нашу эпоху: экзистенциализм и модернизм в различных его разновидностях и т. д. Но как обнаруживается эта «глубокая внутренняя связь»? В чем она состоит? В этом суть проблемы.

Здесь надо сказать о недостаточности применяемых в этой области методов исследования.

В самом деле подход к художественному произведению с позиций непосредственного воплощения в нем философских идей чаще всего малопродуктивен не только потому, что ведет к иллюстративности, но и потому, что дает слишком неконкретное и общее знание. В любом произведении в аспекте философской проблематики при желании можно обнаружить почти все –

как в самой жизни. Это напоминает не очень давние курьезные попытки одного филолога найти в поэмах Гомера начатки теории относительности. И в самом деле, почему бы им там не быть, если перед нами огромная панорама живой жизни? И подтверждение других естественных законов можно найти в той же панораме, — но чего мы в ней при всем желании не увидим, так это того, что еще не открыто и неизвестно современной науке...

Поэтому-то прямые философские толкования текстов — еще в начале XX в. — уступили место методу интерпретации, выдвигающему во главу угла комплексы проблем, которые, как пишут Уэллек и Уоррен, хотя и «являются одновременно темами философии, но отличаются поэтический способ решения в соответствии с различными временами и ситуациями»⁶. По Рудольфу Унгеру, одному из основоположников такой точки зрения, — это проблемы *судьбы, природы, человека, общества, семьи, государства*. В свою очередь, и эти проблемы дифференцируются: так, изображение человека включает проблему понимания *смерти* (см., например: *Kluckhohn P. Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, 1922) или *любви* (напр.: *Rehm W. Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, 1928). Подобный подход более продуктивен; с ним, в частности, связана и та популярность, какую имела в литературоведении тема «изображения человека», — работы такого рода шли у нас одно время сплошным потоком.

Однако «модуса перехода» подобные работы не нашли, поскольку подходили к художественному произведению как своеобразному материалу по «человековедению», практически равному любому другому документу. Показательна известная статья В.Ф. Асмуса «Круг идей Лермонтова» (1941). Под «идеями» здесь понимаются суждения персонажей или отдельные фразы из стихотворения.

Между тем такие суждения и такие высказывания обычно сложно откорректированы множеством собственно художественных моментов: обликом персонажа, его позицией в настоящее время, которая затем может радикально измениться; расчетом на реакцию собеседника; наконец, просто несоответствием между произносимым и подразумеваемым, ибо на высоких уровнях психологизма любое высказывание включает в себя дополнительные смыслы, иногда резко контрастирующие с основным. Принимая же такое высказывание за однозначное и идентичное, мы попадаем в примитивную ловушку. Приведу пример.

В упомянутой работе о Лермонтове его философское мировоззрение сближено с гегелевским: «Общеизвестна энергия, с какой диалектический мыслитель Гегель критиковал метафизическое понятие кантианцев об идеале как принципиально неосуществимом и трансцендентном по отношению к реальности образце. В этом вопросе Лермонтов – с Гегелем против Канта»⁷. Вывод подкреплен следующими поэтическими суждениями: «...хочет все душа моя во всем дойти до совершенства» или «Когда б в покорности незнания / Нас жить создатель осудил, / Неисполнимые желанья / Он в нашу душу б не вложил, / Он не позволил бы стремиться / К тому, что не должно свершиться» и т. д.

Но у Лермонтова легко встретить высказывания и прямо противоположного смысла: «Любить... но кого же?... / на время – не стоит труда, / А *вечно любить невозможно*... Что страсти? – ведь *рано или поздно* их сладкий недуг / Исчезнет при слове рассудка» и т. д. (курсив мой. – Ю. М.). Из этих слов можно было бы сделать вывод, что Лермонтов считает идеал «принципиально неосуществимым и трансцендентным по отношению к реальности», – словом, что он на стороне не Гегеля, а Канта. Но правильное было бы, очевидно, не доводить мысль поэта до четко оформленного философского тезиса, оставив ее на уровне того противоборства тенденций, какое реально являет его творчество.

Пример этот имеет принципиальный смысл, ибо он демонстрирует модус перехода философских идей в художественный план в наиболее сложных случаях: определенная философская проблема – возможно, и при посредничестве конкретных имен (интерес Лермонтова к Канту и Гегелю зафиксирован документально), – вторгается в художественный кругозор, создавая в нем «очаг возбуждения» и провоцируя сложный комплекс мыслей и ощущений, но при этом не оформляется в более или менее систематическое и точное решение. Поэтому принципиально ответить на вопрос, на чьей «стороне» Лермонтов – Канта или Гегеля, в данном случае едва ли возможно: его художественная мысль хотя и заряжена философской атмосферой времени, но развивается в своей собственной плоскости.

Отсюда следует, что проблема воздействия философии на художественную культуру – это и проблема осознания нереальности одних ответов и реальности других. Нереально, очевидно, то, что выводится из простой аппликации философских проблем к литературе или искусству. Реально то, что находит отражение в компонентах произведения, в его художественном языке и что,

следовательно, может быть зафиксировано и описано с помощью литературоведческих (или искусствоведческих) категорий.

3

Один из таких путей – исследование философской проблематики через *образ автора*. Известно, какое место отводится этому понятию в современном литературоведении. Ведь «образ автора – это не простой субъект речи... это – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»⁸. Следовательно, встает вопрос: как преломляются в этом фокусе философские идеи, общий ход философских мнений?

Сужая вопрос, обратимся к образу автора в лирике, т. е. образу поэта. Лирическая природа этого персонажа делает его довольно близким – в мировоззренческом и этическом смысле – самому создателю произведения, вплоть до превращения его в alter ego последнего (хотя все-таки о тождестве говорить не приходится). Между ними нет такой сложной системы корректировки и опосредования, какая разделяет автора и персонажа (например, Онегина или Печорина) в эпическом или лироэпическом произведении. Благодаря этому образ поэта удобен для улавливания господствующей идеологической тенденции, смены веяний и настроений. И вот оказывается, что современная философская ориентация русского общества сильно повлияла на образ поэта как такового, в частности в творчестве Пушкина.

Русская литература с конца XVIII по первые десятилетия XIX в. выдвинула несколько обликов поэта, соответствующих общему движению ее стиля от классицизма через сентиментализм к романтизму. Л.Я. Гинзбург различает такие образы, как «*одический бард*, бряцающий на лире» (фигура, сложившаяся еще раньше, в лоне классицизма), и «*эпикурец, ленивый мудрец*» русского сентиментализма и предромантизма⁹. Образ поэта на стадии сентиментализма и предромантизма может быть, однако, дифференцирован и представлен длинной вереницей обликов. Здесь и *поэт-гусар*, *поэт-партизан*, склонный к широкому разгулу чувств, к неподдельному простодушию, но вместе с тем отли-

чающийся насмешливым презрением к жизненной прозе (Д. Давыдов). Здесь и *поэт-сибарит*, знающий толк в античной гармонии, красоте и пластичности, но скрывающий под внешней беспечностью оттенок «новейшего уныния» и печали (А.А. Дельвиг). Здесь и *поэт-студент, поэт-бурш*, гуляка, сочетающий восторженный гедонизм и приверженность стихиям бытия со столь же восторженным преклонением перед силой поэзии, силой искусства (Н.М. Языков).

Галерею эту можно продолжить, но в основе всех поэтических образов лежит некое отталкивание от повседневного, мелочного, пошлого, корыстного, прозаического. Затем, на стадии романтизма это отталкивание достигло более высокой степени и интенсивности, приведя к созданию романтического облика поэта со всеми переживаниями и модификациями его настроений и чувств, от разочарования и скорби до открытого отчуждения и негодования, от бегства на лоно природы до гневного протеста и восстания (И.И. Козлов, молодой Пушкин, поэты-декабристы, в частности К.Ф. Рылеев, и т. д.).

И тут можно наблюдать интересное явление, когда на эллигическую и романтическую основу образа накладываются новые краски и поэт-отшельник или поэт-бунтарь превращается в *поэта-философа*.

Обычно при описании образа поэта у романтиков оттеняются такие черты, как энтузиазм, восторженность и глубина переживания, несовместимые с холодностью и своекорыстием железного века; все это превращает художника в поэтического изгнанника или затворника в прямом («Последний поэт» Е.А. Баратынского) или переносном смысле этого слова («Моя молитва» Д.В. Веневитинова); направление его движения поневоле центростремительное, к своему внутреннему «я», к сокровенной тайне собственной души. Все это верно; однако наряду с такой тенденцией, часто совмещающейся с нею или противоборствуя, существовала другая, центробежная, — к действительности. Причем интерес к действительности перерастал в мотив ее постижения, познания, выражавшийся с такой же страстью и энтузиазмом, с какой воплощался мотив бегства и отчуждения.

Влияние философии на литературу можно увидеть и в том, что выдвигается на первый план и художественно осмысливается сама *тема познания* (например, стихотворение С.П. Шевырева «Мысль», 1828). Причем познания в его высшем, субстанциаль-

ном смысле, т. е. познания, соотносимого не с истиной вообще, но с истиной «в высшем смысле этого слова»¹⁰.

Все это проявилось в лирике Пушкина. Давно отмечена особенность подачи философской темы в его стихах: если, скажем, у Любомудров мысль предлагается как «внутренне проверенный и категорический вывод»¹¹, то у Пушкина она неразрывно связана с конкретной житейской ситуацией, в которой находится поэт (герой стихотворения), предстает «точно рождающаяся сейчас, зыбкая и подвижная». Но при этом важно обратить внимание на содержание мысли, создающей философское начало поэзии.

В стихотворении Пушкина «Эхо» (1831), например, творчество интерпретируется как поэтический «отклик», широкий и безотказный, на все впечатления бытия, на «всякий звук» жизни. Характер этого отклика, скажем, его глубина, соотношение со субстанциальным смыслом, интенсивность его мыслительного содержания в стихотворении не затронуты и не обсуждаются, ибо его тема иная – о незамедлительности и открытости отклика поэта и отсутствии не только равноценной и заслуженной, но и хоть какой-либо ответной реакции мира («Тебе ж нет отзыва») о разделившей их – поэта и мир – невидимой, но непроницаемой стене. И в этом смысле стихотворение, конечно, тоже философично, только философичность его распространяется на проблему взаимоотношений поэта и аудитории или, говоря современным языком, проблему коммуникабельности. Для сравнения напомним веневитиновское «Я чувствую, во мне горит...» (1826) с явно звучащим здесь мотивом эха: «Теперь гонись за жизнью дивной / И каждый миг в ней воскрешай, / На каждый звук ее призывной / Отзывной песнью отвечай!» Мотив поэтического отклика, отзывной песни, мотив эха прямо подчинен философской теме адекватности познания и сущности бытия («Но к темной цели дух парит... / Кто мне укажет путь спасенья?»). И здесь стихотворение весьма близко подходит к общеносеологической проблематике времени.

Но у Пушкина есть произведение, которое философично именно в таком, только что указанном смысле. Говорю о «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830) с их лейтмотивом, сформулированным последними строками: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...» Вырастающая из вполне конкретной, личной, почти бытовой ситуации (томительные часы бессонницы в деревенском доме), мысль поэта, говоря словами Тютчева,

стремится к «небу», чтобы достигнуть «высоты заветной». Возвышение достигается мифологизацией – впрочем, весьма умеренной, легкой – бытовых деталей (упоминание парки, богини судьбы: «парки бабье лепетанье») или же сочетанием их с понятиями общими («жизни мышья беготня»). Последняя строка «значит, конечно, гораздо больше, чем то, что автор слышит, как по комнатам спуют и шныряют мыши». Равным образом и завершающее двуступище «значит не только то, что поэт хочет разгадать тревожащие его в безлюдье и мраке, словно бы к нему обращаемые невнятные шепоты» и «ропоты» ночи – оно означает постановку проблемы «о смысле жизни вообще»¹². И, добавим, о страстном желании этот смысл схватить, уразуметь, понять – при том что исход стремления, т. е. возможность или невозможность понимания, не определены, вынесены за скобки.

Независимо от того, повлияли либомудры или немецкая философия непосредственно на замысел и воплощение «Стихов, сочиненных ночью...», ясно то, что это пушкинское стихотворение (как и многие другие) обязано общей философской атмосфере 1820-х годов.

Помимо выдвижения определенных образов (образ поэта-философа) и тем (тема познания) и определенного, философского, способа их подачи, существовали более глубокие и скрытые каналы проникновения философских идей в художественную литературу. Речь идет о некоторых механизмах самой поэтической мысли, находящих выражение в общем строе произведения, распределении персонажей, их столкновении, иными словами, в художественной коллизии. Попробуем показать это на одном примере.

4

Известно, какую роль в европейском философском и общественном сознании XVIII – начала XIX в. приобрела идея поступательного развития человечества и последовательной смены его «возрастов». Она отразилась у Шиллера (особенно в трактате «О наивной и сентиментальной поэзии», 1795), в эстетических теориях романтиков, в философии истории и в эстетике Шеллинга и т. д., вплоть до философских построений Гегеля. У Гегеля эта идея находит многократное преломление, например в толкова-

нии мифа о грехопадении в аспекте развития познания: сначала духовная жизнь «как невинное и наивное доверие», затем «вступление в состояние противоречия», которое должно смениться новым «единством»¹³. Или – в концепции возрастного развития индивидуума: детский возраст как «время естественной гармонии, мира субъекта с собой и с окружающим»; затем ссора с миром в пору юности; далее разумная гармония мужа, возвышающаяся «над односторонней субъективностью юноши» и стоящая «на точке зрения объективной духовности»¹⁴ и т. д. Триада-ческий порядок движения возрастных моментов служил у Гегеля одним из проявлений отрицания отрицания как универсального закона единства и борьбы противоположностей.

С этой точки зрения интересно посмотреть, какую художественную интерпретацию приобрела проблема гармонии, отчуждения и других психологических состояний. В качестве простейшего примера возьмем стихотворение А.В. Тимофеева «Мизантроп» (между 1830 и 1833 г.).

Не удивляйся, милый мой,
Что я, угрюмый и немой,
Среди забав, во цвете лет
Смотрю так холодно на свет!..
Одним ударом я разбил
Картину счастья, и без сил,
С разочарованной душой
Упал, подавленный судьбой...

В стихотворении запечатлены два состояния: одно в прошлом, другое в настоящем. В прошлом – доверчивость, принятие жизни, соответствующие первоначальной гармонии человечества или отдельного человека. В настоящем – разочарование, подавленность и т. д., соответствующие периоду ссоры, отчуждения. Второе состояние заполняет весь передний план как некий высший и истинный момент. На нем взгляд поэта замыкается, не давая какой-либо коррекции или перспективы в будущее.

Доминирование второго состояния, условно говоря, дисгармонического, поданного на фоне былой гармонии, весьма характерно для русского романтизма, хотя конкретная художественная интерпретация при этом могла быть довольно сложной, а не такой прямолинейной, как в «Мизантропе». Но отсюда следует, что дальнейшее художественное развитие в сторону

реализма предполагало преодоление или, точнее, надстраивание этой схемы с помощью новых моментов или психологических состояний. Именно так обстоит дело в «Евгении Онегине», где не абсолютизированы, условно говоря, ни стадия Ленского, ни стадия Онегина; в «Анжело», где также представлены как относительные позиции и Дука и заглавного героя, и во многих других произведениях. Известные слова Пушкина о «драматическом поэте» («Он не должен... клониться на одну сторону, жертвуя другою») имеют общий смысл, так как могут быть отнесены ко многим, в том числе и недраматическим его произведениям.

Пушкин постоянно стремится сохранить полный и беспристрастный взгляд на стадии («стороны»), выстраивая их при этом в определенной перспективе (так, очевидно, что стадия Онегина эволюционно выше стадии Ленского и как бы сменяет ее в движении общей коллизии), но не давая абсолютных преимуществ ни одной из сторон¹⁵. Под влиянием Пушкина само первоначальное развитие русского реализма предстает как процесс неуклонной и всесторонней объективизации этой коллизии.

Но тут нужно сказать и об известном отклонении линии собственно художественного мышления от философского. До тех пор пока речь шла, так сказать, о выстраивании моментов, или стадий, в определенную перспективу, литература шла рука об руку с философией. Но как только вставал вопрос о завершении этих стадий с помощью третьей – синтетической, то литература констатировала желательность такого исхода, но не выводила его воочию. И не случайно.

Надо ли говорить, что для литературы сознание перспективы последующего развития было важнее, чем ее материализация? Материализация подводила итог, обрывала развитие, не говоря уже о риске прямой идеализации; открытая же перспектива оставляла в силе и критический пафос и острую необходимость идеала. Поэтому-то литература уже не могла здесь идти рука об руку с философией, точнее с гегелевской концепцией стадий. Интересный факт: Пушкин и его преемники не дали художественного воплощения образа «мужа» (в гегелевском смысле слова) как человека прагматических убеждений, работающего на почве действительности в согласии с собой и с людьми, – разве что в облике Адуева-старшего, т. е. в качестве олицетворения того состояния, которое в свою очередь нуждается в преодолении. И в этом следует видеть не измену философскому диалектическому духу, но наоборот, победу последнего – в сфере художественной мысли.

- ¹ Ясинский Я.И. Работа Пушкина над историей французской революции // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.; Л., 1939. С. 359–386. См. также: Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 201 и далее.
- ² См.: Тойбин И.М. Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. Воронеж, 1980. С. 21.
- ³ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 15.
- ⁴ Плетнев П.А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. III. С. 389.
- ⁵ Зись А. Конфронтации в эстетике. М., 1980. С. 12–13.
- ⁶ Wellek R., Warren A. Theorie der Literatur. Frankfurt a / M., 1972. S. 120.
- ⁷ Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 364.
- ⁸ Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 118.
- ⁹ Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982. С. 223.
- ¹⁰ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. М., 1975. Т. 1. С. 84.
- ¹¹ Маймин Е.А. Русская философская поэзия. М., 1976. С. 114.
- ¹² Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 491.
- ¹³ Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 129.
- ¹⁴ Там же. Т. 3. С. 82.
- ¹⁵ См. подробнее: Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 446 и далее (гл. “Онегина” воздушная громада...»).

«Пиковая дама» А.С. Пушкина («Немецкий элемент» как фактор поэтики)

1

Превращение «немецкого элемента» (как и любого другого национального элемента) в фактор поэтики основывается на уже сложившихся бытовых и общественных представлениях о соответствующих народах и этнографических группах. В одних случаях произведения апеллируют к этим представлениям, поддерживают или спорят с ними; в других – выстраивают на их основе более сложные художественные смыслы. В «Пиковой даме» наблюдается и то и другое.

Ко времени написания этой повести в России уже сложились более или менее устойчивые представления о немецком характере; Пушкин, надо сказать, их вполне разделял. В письме к П. Плетневу от 26 марта 1831 г. он следующим образом характеризовал молодого ученого и литератора М. Погодина: «Погодин очень, очень дельный и честный молодой человек, истинный немец по чистой любви своей к науке, трудолюбию и умеренности»¹. Разумеется, такое мнение было для русской общественности типичным. «Немецкое терпение, немецкая ученость вошли во всеобщую пословицу, – писал в 1829 г. Н. Надеждин. – Кант во всю жизнь свою не выдирался из-под фолиантов. Шеллинг и доселе украшает собой одну из знаменитейших академий»². Типичным было и представление о немецком энтузиазме, высокой настроенности, граничащими порою с мечтательностью и пренебрежением реальностью. Так, в представлении молодого Гоголя, автора «Ганца Кюхельгартена», Германия – и «страна высоких помышлений», и «воздушных призраков страна».

Но немецкая преданность науке, немецкий энтузиазм – качества высшего порядка, отличающие избранных. Были и черты с более широким диапазоном распространения, присущие

чуть ли не всем. Это прежде всего немецкая аккуратность, доходящая до пунктуальности, а порою и педантизма. Напомню замечание Пушкина из письма к П. Плетневу (около 14 апреля 1831 г.), что аккуратность – «немецкая добродетель» (10, 346), или строки из «Евгения Онегина»: «И хлебник, немец аккуратный, / В бумажном колпаке, не раз / Уж отворял свой васисдас».

Немецкое начало нередко фигурировало в оппозиции к русскому. Поставив перед собою цель, немец проявляет максимум терпения и упорства – не так, как беспечный русский. Пушкин охотно прибегает к подобному сравнению: бедствующему русскому музыканту Андрею Петровичу Есаулову он ставил «в пример немецких гениев, преодолевающих столько горя, дабы добиться славы и куска хлеба» (10, 467).

Считалось, далее, что немец более живет рассудком, а русский – чувством. Немец сдержаннее, русский непосредственнее. Немец больше знает, русский лучше схватывает. И т. д. в том же роде. «Немцы учение нас; но мы умнее их, – писал А. Тургенев из Геттингена 26 мая / 6 июня 1803 г., – мы умеем радоваться... но немец сперва подумает – и прозекает эти невозвратные минуты радости...»³.

Наконец, всячески подчеркивалась семейственность и дружелюбность немца, вытекающие из его характера и образа жизни; как писал О. Сомов в трактате «О романтической поэзии» (1823), немец «с молодых ногтей получает склонность к уединению и мечтательности, которые необходимо влекут его к рассматриванию природы и к общению с самим собою, все сношения его со светом ограничиваются малым тесным кругом родных и друзей»⁴. В немецкой семье обыкновенно царят согласие и мир. Воспользуемся хронологически более поздним примером – из поэмы Н. Языкова «Липы» (написана в 1846 г.):

Аптекарь Кнар с своей женой Алиной
И кучею детей спокойно жил.
Его семьи счастливою картиной
Все любовались; он жену любил
Сердечно, и такую ж отвечала
Она ему...

Прежде чем перейти к «Пиковой даме», задержимся на пушкинском «Гробовщике» (написан в 1830 г.), где фигурирует группа немцев во главе с сапожником Готлибом Шульцем.

Начало повести – переезд гробовщика Адриана Прохорова – знаменует выпадение из заведенного «строгого порядка», из установившегося ритма, знаменует конец прежнего этапа жизни и начало нового, и с этим связано настроение неопределенной грусти и тревоги: приближаясь к дому, предмету давней мечты, «старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

Особенное настроение и особенный смысл начала повести – *пограничный смысл* – соотносятся со статусом главного персонажа, вытекающим из его профессии. Все другие профессии – булочника, строителя, портного и т. д. – обслуживают человеческую жизнь, сопровождают ее от одной вехи, крупной или незначительной, к другой. Но гробовщик стоит у *последней границы* этого пути, выпадая из естественной цепочки «живых профессий». На нем – невольная печать отвержения того малоприятного явления, с которым ему приходится иметь дело.

На таком семантическом фоне воспринимается появление в новом доме гробовщика немца-ремесленника с его «фран-масонскими ударами в дверь», с его «наречием, которое мы без смеха доньше слышать не можем», с его приглашением прийти к нему на серебряную свадьбу и отобедать «по-приятельски». Что привносит с собою «немецкое начало»? Чувство доверительности, общности, профессионального братства, с оттенком даже корпоративной тайны («фран-масонские удары»!), чувство протянутой руки. Приглашение, сделанное Готлибом Шульцем, восстанавливает связи гробовщика с окружающими, принимающими его в свою среду сразу же и без оговорок. Кажется, ощущение пограничности, исключения, отверженности сходит на нет, но это ненадолго.

Во время обеда, на котором были в основном, что очень важно, «немцы ремесленники» «с их женами и подмастерьями», один из гостей, булочник, тоже немец, предложил гост «за здоровье тех, на которых мы работаем, unserer Kundleute!» «Предложение, как и все, было принято радостно и единодушно. Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапож-

ник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее». Одному только гробовщику не с руки было пить за своих клиентов. И хотя соответствующее провокационное предложение («...пей, батюшка, здоровье за своих мертвецов») было сделано чухонцем Юркой, роль «немецкого элемента» и здесь налицо: связь «живых» профессий выражена с неуклонной, действительно немецкой последовательностью и пунктуальностью. Комизм немецкого обхождения не только в выговоре русских слов, в «наречии», но и в той обстоятельности и церемонности, с какою запечатлена идея всеобщего разделения труда, а также исключения из этого «братства» Адриана Прохорова.

Но, конечно, все это очень несправедливо по отношению к Прохорову, чья профессия ничуть не ниже других («разве гробовщик брат палачу?») и даже более необходимая, чем другие: «Если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб». По поводу этих строк Н.Н. Петрунина остроумно заметила, что «парадоксальная активность покойника», превышающая активность любого другого клиента, становится условием дальнейших событий – явления мертвецов на новоселье к Прохорову. Но психологическим толчком к этим событиям, т. е. к сделанному Прохоровым приглашению, послужило его ощущение отверженности. Под влиянием этого чувства он отказывается от мысли позвать на новоселье соседских ремесленников-немцев: «А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных». Иначе говоря, *дважды* своих – не живых, а мертвых и не «бусурман» (т. е. немцев), а православных. Свои-то не отвергнут, поймут. Странное решение Прохорова и последовавший за ним сон – реакция его подсознания на односторонность и категоричность сложившихся мнений, их непробиваемую категоричность и педантизм.

Более того: приглашение Прохорова мертвецам скрывало еще значение вызова принятым установлениям, сложившемуся миропорядку, что и подчеркнуто сторонней реакцией. «Что ты, батюшка? – сказала работница... – что ты это городишь? Перекрестись! Созывать мертвых на новоселие! Экая страсть!» Однако «страсть» осуществилась в событиях сновидения, в котором выразились и страх Прохорова перед потусторонним, и неверие в то, что оно может вторгнуться в реальное течение жизни, и смятение оттого, что это вторжение все-таки произошло. «“Что за дьяволыщина” – подумал он ... ноги его подкосились. Комната

полна была мертвецами... Адриан с ужасом узнал в них людей, погребенных его стараниями...» Ужас гробовщика – это ужас встречи с «другим миром», реакция на неожиданное столкновение не событий, но планов – реального с нереальным.

И тут очень важно, что все это происходит после описания свадьбы (в черновой редакции Шульц праздновал 25-летие приезда «из Минхена в Москву», в окончательной – 25-летие свадьбы). Свадьба семантически родственна новоселью, так как оба события выражают идею обновляющейся жизни, но новоселье с покойниками внезапно освещает эту идею с неожиданной стороны. Тем более что это была не обычная свадьба, а немецкая, со всеми сопутствующими этому обстоятельству коннотациями – прочностью семейственных обычаев и уклада, основательностью, традиционностью, доходящими до пунктуальности и педантизма. И вот на таком-то фоне разыгралась «дьявольщина» необычного новоселья...

Таким образом, «немецкий элемент» в «Гробовщике» возникает в точке пересечения художественных значений, возникает в тех случаях, когда происходит соприкосновение «порядка» и «непорядка», когда первый уступает место второму, причем в нескольких смыслах. В смысле нарушения обычного течения жизни (переезд Адриана Прохорова в новый дом), в смысле особого статуса персонажа (выпадение гробовщика из цепочки «живых профессий») и наконец – высшее проявление неправильности! – в смысле столкновения различных планов, реального и ирреального.

3

Сходная функция «немецкого элемента» и в «Пиковой даме» (1834).

«Германн немец: он расчетлив, вот и все!» – говорит Томский, объясняя нежелание своего приятеля вступать в игру. Но Германн – еще и «сын *обрусевшего* немца». «Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость духа спасла его от обыкновенных заблуждений молодости». На фоне известных нам представлений эта характеристика прочитывалась как мотивация противоположных качеств Германна с помощью привязки их к национальным стихиям: страстности и неумности –

к русскому началу, самообладания и внутренней дисциплины – к немецкому. Однако важнее всего было эту противоположность констатировать. А также то, что именно в ее контексте фигурировал «немецкий элемент». Кстати, имя Герман воспринималось в то время в качестве типично немецкого. Б. Томашевский обратил внимание на то, что незадолго до начала работы Пушкина над «Пиковой дамой» во Франции вышла повесть Бальзака «Красная гостиница», где о рассказчике говорилось: «Звали его Герман, как почти всех немцев, которых сочинители выводят в книгах». У Пушкина, правда, Германн – не имя, а фамилия, но это не меняет дела.

Противоположность душевных качеств выражается в отношении Германна к идее обогащения. Его жизненное правило: «расчет, умеренность и трудолюбие» – есть установка на постепенность накопления, без резкого обогащения, но и без срывов. Именно такого правила придерживался Мартын в другом произведении Пушкина – «Сцены из рыцарских времен», с их, между прочим, достаточно определенной немецкой локализацией: «...нажил я себе и дом, и деньги, и честное имя, – а чем? бережливостью, терпением, трудолюбием». (Кстати, заметим в скобках, «копейка» в качестве символа правильного, постепенного обогащения соотносилась с «немецким началом» и в «Мертвых душах», где Максим Телятников мечтает: «...не так, как немец, что из копейки тянется, а вдруг разбогатею».)

А мысль о карточном выигрыше, которую Германн старательно подавляет, но которой в конце концов поддается, есть нарушение установки на постепенность накопления. Все надежды переносятся на удачу и внезапность.

В том случае, когда задают тон расчет и умеренность, все события развиваются логично и правильно, определенные причины ведут к определенным последствиям. Во втором же случае открывается возможность для вмешательства неконтролируемых сил, за которыми можно подозревать присутствие сил потусторонних, высших.

«Пиковой даме», как известно, предшествовали начальные наброски поэмы «Езерский» (датируемой весной 1832 г.), а также черновые редакции повести, в которой еще не обозначен мотив «пиковой дамы». Но во всех этих материалах уже присутствует немецкая тема.

В черновике последней редакции «Езерского» о главном персонаже говорилось:

...Влюблен

Он был в Коломне, по соседству
В младую немочку – Она
С своею матерью одна
Жила в домишке – по наследству
Доставшемся недавно ей
От дяди Франца...

В фрагменте повести об игроке (будущей «Пиковой дамы») тоже фигурирует немочка Шарлота, живущая вместе с матерью, которая после смерти мужа, бывшего «некогда купцом второй гильдии, потом аптекарем, потом директором пансиона, наконец корректором в типографии», стала «кормиться трудами своих рук». Ситуация, сходная с той, которая намечена в «Езерском», – вплоть до живущего по соседству молодого человека, влюбившегося в немочку. Этим человеком был Герман (так!), сын «обрусевшего немца», завещавшего ему «маленький капитал», который тот оставил «в ломбарде, не касаясь и процентов, а жил одним жалованьем». Еще нам известно, что Герман и Шарлота, едва познакомившись, «полюбили друг друга, как только немцы могут еще любить в наше время».

В обоих произведениях выведен маленький «немецкий» мирок, как бы островок в море тревожной жизни, – кстати, характерный идиллический топоним Германии, от «Германа и Доротеи» Гёте до «Луизы» Фосса, послужившего одним из источников гоголевского «Ганца Кюхельгартена». М. Гершензон в свое время подчеркивал филистерский дух этого изображенного Пушкиным мирка – чрезмерно сильно, как отметила Н. Петрунина: «...налет сентиментальности не исключает ни чистоты, ни непосредственности, ни глубины чувства. Думается, неслучайно Пушкин назвал возлюбленную Германна именем героини прославленного «Вертера»: любовь должна была не связывать героя повести об игроке с филистерством, а скорее противопоставить ему, возвысить над ним»⁵.

У этой любви есть еще свойство несовременности, мотивированное именно немецким элементом («...как только немцы могут еще любить»). Это повторяет слова о Ленском, любившем, «как в наши лета уже не любят...», и, кстати, воспитавшемся тоже под немецким небом, в Геттингене. Необычность, исключительность этого чувства в современных условиях – в его высшей, субстанциальной наполненности; такой взгляд был частью общих

представлений Пушкина (и не только его) о традиционно-романтическом комплексе, сформированном Средневековьем – немецким прежде всего.

По-видимому, в начальном наброске повести об игроке образ жизни главного персонажа и его любовь к Шарлоте были нарушены вторжением «анекдота о трех картах». Затем этот фактор меняет направление своего действия.

Постепенно произошло размежевание замыслов: мотивы любви и семейственной привязанности ушли в поэму «Медный всадник», в то время как в облике героя «Пиковой дамы» выдвинулись на первый план такие душевные качества, как расчет, жажда обогащения. Семейственный мотив присутствует в повести разве что в редуцированном виде. «Дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню...» – говорит Германн графине, умоляя открыть тайну трех карт. Но теперь важно как раз то, что идея «трех карт» вторгается в сферу чувств и образ поведения человека, занятого иными, материальными заботами.

По известной характеристике Ф.М. Достоевского, фантастика «Пиковой дамы» отличается принципиальной двойственностью: «...вы верите, что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло это видение из природы Германны, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром...»⁶ Но как бы то ни было, важно то, что с «другим миром», в действительности или иллюзорно, сталкивается такой человек, как Германн, полагавшийся лишь на расчет, никогда прежде не игравший, старавшийся не верить в тайну «трех карт» («Сказка! – заметил Германн»), словом, прагматик и реалист. «Немецкий элемент» снова появляется в точке пересечения различных планов – действительного и ирреального, для того чтобы выявить и усилить этот контраст. Совершенно так же, как в «Гробовщике», но с одним существенным добавлением.

В «Гробовщике» «дьявольщина» сновидения снималась самим фактом пробуждения Адриана Прохорова; в «Пиковой даме» она оставалась на уровне двойственности и проблематичности, о которой говорил Достоевский. Но если вспомнить близкое к этим словам и отражавшее общее мнение суждение В.Ф. Одоевского о «чудесном» «особого рода», когда и «волки сыты и овцы целы», и о том, что именно Гофман изобрел этот

способ, то становится очевидной дополнительная функция в «Пиковой даме» «немецкого элемента». Последний не только выявляет контраст действительного и ирреального, но одновременно его релятивирует, окружая сферой более сложных, колеблющихся смыслов. Релятивирует прежде всего элементы, определяющие – в бытовом, а также литературном представлении – национальную субстанцию.

Что может быть определеннее, устойчивее, предсказуемее, традиционнее, чем немецкий характер? Однако в узких улочках средневековых немецких городов, под сенью готических храмов, под немецким небом – все может случиться...

Что может быть противоположнее немецкому началу, чем начало русское? Однако и под петербургским небом, на пустынных пространствах столицы, на ее прямых проспектах тоже все может случиться...

В аспекте поэтики фактор столкновения, сопоставления, соединения противоположных национальных элементов важнее устойчивого, определенного значения каждого из них. Именно из такого столкновения извлекаются Пушкиным художественные эффекты.

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 344. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках.)

² Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 105.

³ Тургенев А. Политическая проза. М., 1989. С. 128.

⁴ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 264.

⁵ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 205.

⁶ Достоевский Ф.М. Соч. и письма: В 30 т. М., 1959. Т. 4. С. 178.

Пушкин – «певец гармонии»?

С творчеством А.С. Пушкина издавна связано представление о гармонии. Утверждение это стало общим местом и, как всякое общее место, – довольно туманным и противоречивым. Оставим в стороне случаи, когда это понятие выступает в несколько благостном свете, – обратимся к более серьезным концепциям.

«...Под гармонией... – отмечает Б. Бурсов, – следует подразумевать максимальное проникновение в дисгармонию, что и означает ее динамическое отключение. Проще сказать, в гармонии содержится преодоленная, но не отмененная дисгармония...»¹ Замечание верное, но приходится признать, что мы еще недостаточно знаем, как конкретно проявляется пушкинская гармония, что означают «динамические отключения» и «преодоление» дисгармонии и правомерны ли эти выражения вообще.

Хочу поделиться по этому поводу несколькими наблюдениями, не претендуя на окончательное решение вопроса.

1

Возьмем такой пример. Хорошо известно, какое место у Пушкина занимает тема юности и старости, так сказать, *образы юности и старости*. Но известно и то, что сопоставление юности и старости – давняя тема мирового искусства. Эрнст Курциус причисляет ее к важнейшим топосам². В европейском искусстве она ярко обозначилась на исходе античности, но не менее интенсивно разрабатывалась в ветхозаветных и новозаветных религиозных представлениях. Причастность Пушкина к этой давней традиции позволяет осветить проблему с новой стороны.

В самом деле, классическая разработка архетипа состоит в совмещении достоинств обоих возрастов или состояний в одном лице. У Овидия («Наука любви») соединение мужской зрелости и юности – это небесный дар, достаемый только царям и полубогам. Аналогичная связь – в христианстве и в других религиях, где Спаситель отмечен не только свежестью и непосредственностью чувств, но и мудростью и жизненной опытностью. Бог – это юный старик или, что то же самое, старческий мудрый ребенок. Различие существует в рамках единства, даже слитности, причем персонифицированной.

Сказанное позволяет понять один эпизод из «Ревизора». Когда Анна Андреевна спрашивает, каков Хлестаков собою, «стар или молод», Добчинский отвечает: «*Молодой, молодой человек...* а говорит совсем так, как *старик*. Извольте, говорит, я поеду: и туда и туда...»³ В пародийном, комическом обличье здесь преломилась давняя традиция архетипа как совмещения юности и старости в одном лице.

У Пушкина подобное единство заметно поколеблено. Обратимся к соотношению: старый цыган и Алеко. Вот характерное место, где старик рассказывает предание о сосланном Овидии:

Он был уже летами стар,
Но млад и жив душой незлобной –
Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный...⁴

Другими словами, перед нами старчески мудрый ребенок, вполне отвечающий требованиям канона («летами стар, но млад и жив душой»). И характерно, что этот образ проецируется на Овидия, выдвигавшего подобный идеал в «Науке любви». Однако важно и то, что в «Цыганах» это говорит не автор, а его персонаж, которому противопоставлена реакция другого персонажа – молодого Алеко:

Так вот судьба твоих сынов,
О Рим, о громкая держава!..
Певец любви, певец богов,
Скажи мне, что такое слава?
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий?
Или под сенью дымной кущи
Цыгана дикого рассказ? (4, 213)

Это реакция удивления, почти возмущения, вызванная неадекватностью предания оригиналу. С точки зрения Алеко, человека XIX в., облик и судьба римского поэта искажены, притянуты к состоянию и понятиям старика как носителя патриархального сознания. «Цыгана *дикого* рассказ» – это характеристика оценочная, указание на то, что устарело, неразвито, несовременно, архаично (в том же контексте Алеко – Земфире: «Я *диких* песен не люблю»).

Обратимся к старикам, выступающим у Пушкина в качестве персонажей – Финну (в «Руслане и Людмиле»), старому Цыгану, Пимену (в «Борисе Годунове»). Ни один из них вполне уже не отвечает идеалу гармонии. Это *только* мудрость, *только* опытность без пыла и свежести чувств молодости. Это разъятый идеал, ибо непосредственность и яркость переживаний оставлены за далекой чертой, а спокойствие достигнуто ценою отречения от прошлого.

Пимен.

Я долго жил и многим наслаждался;
Но с той поры лишь ведаю блаженство,
Как в монастырь господь меня привел (5, 234).

Старик.

...с этих пор
Постыли мне все девы мира... (4, 224)

Состояние этих персонажей резко контрастирует с умонастроением их молодых собеседников, полных неумной энергии и жажды самоутверждения, будь то Руслан, Григорий или Алеко. Интересно, что чуткий к парадоксам П.А. Вяземский подметил несоответствие педагогической цели слов старика и их содержания: «Рассказ старика – не утешение Алеко. Добро еще сказал бы, что он позабыл изменницу и полюбил другую»⁵. Иначе говоря, состояние отрешенности и спокойствия не может врачевать того, в ком кипят страсти и неудовлетворенные желания.

Как будто бы обратный пример представлен юношеским стихотворением Пушкина «Старик», где герой восклицает:

Амур, бог возраста младого!
Я твой служитель верный был;
Ах, если б мог родиться снова,
Уж так ли б я тебе служил! (1, 264)

Но и здесь до гармонического равновесия далеко: «старик» вместо примирения с необратимым ходом времени хотел бы вернуть молодость, переиграть жизнь заново.

Все это создает чрезвычайно напряженную атмосферу внутри архетипа «старость и юность», так как выстраивает персонажей в определенную перспективу движения от менее развитого к более развитому состоянию. Конечно же, это перспектива нового искусства, и тема «старости и юности» в их антиномичности проходит через множество произведений – назовем хотя бы «Молодость» и «Старость» А.С. Хомякова (1827), старика и мальчика, выходящих из воды в «Явлении Мессии» А. Иванова, и т. д.

А в более широком плане эта перспектива включается в общее эстетическое мирозерцание Нового времени с его обостренным ощущением антиномий и конфликтов, сталкиванием противоположных состояний. В известном и притом парадоксальном смысле «старость» у Пушкина – это рефлексия первоначальной, гармонической стадии «наивной поэзии», как ее сформулировал Ф. Шиллер в трактате «О наивной и сентиментальной поэзии». А молодость – выражение стадии «сентиментальной поэзии», момента распада и дисгармонии.

Но, проведя эти параллели, мы тотчас вспоминаем, что автор трактата «О наивной и сентиментальной поэзии» не исключает перспективу примирения обоих состояний – главным образом в будущем, но отчасти и в современности и в прошлом (в художественном творчестве). Как соотносится поэтика Пушкина с этим синтетическим моментом – моментом примирения? Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним, что у Пушкина антиномии встречаются нередко и приобретают различную форму: поэт и его издатель, поэт и толпа, государственная власть и частный человек и т. д. Все эти противопоставления в какой-то мере родственны разработке архетипа «молодость и старость».

2

Вот противопоставление «поэт–издатель», положенное в основу «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824). По сей день встречается мнение, будто заключительные слова стихотворения, принадлежащие поэту: «Вы совершенно правы. Вот вам

моя рукопись. Условимся» – есть некое снятие или по крайней мере смягчение противоречия, ибо поэт, герой стихотворения, усваивает «более трезвое» отношение к жизни. Но это не больше, чем временное деловое соглашение, построенное на совпадении интересов: книгопродавец покупает рукопись, сохраняя свои представления о природе и мотивах художественного труда; поэт соглашается ее продать, так как «без денег и свободы нет». Но при этом сохраняет силу все, о чем поведал поэт раньше, – и сегодование на обманчивость и двусмысленность славы, и отчуждение от света, и «тяжкий сон» любви. Отметим еще одну важную особенность: оба участника диалога, независимо от степени осознания этого факта, принадлежат одному целому, связаны по принципу разделения функций. Поэт нуждается в книгопродавце и, следовательно, в столь презируемой им публике даже для достижения творческой «свободы», не говоря уже о том, что публика служит ему отправной точкой инвектив. Это противоречие в рамках целого, диссонанс в оправе гармонии.

Поразительно глубокая разработка коллизии содержится в стихотворении «Поэт и толпа» (1828; первоначальное название «Чернь»). На протяжении полутора с лишним веков со времени появления этого произведения диалогическое равновесие коллизии неоднократно пытались поколебать – то в пользу «толпы», то в пользу «поэта». В первом случае носителем истины объявляется толпа, во втором – поэт. Защита толпы велась в основном в форме возвышения этого понятия до «народной массы», «неимущих собственников», а также в форме интерпретации взглядов «поэта» как теории «искусства для искусства». Защита поэта протекала путем снижения понятия «толпа», а также установления текстуального сходства между высказываниями поэта и убеждениями Пушкина. В действительности же, как писал еще Вяч. Иванов, автор наиболее содержательной интерпретации «Поэта и толпы», в стихотворении выражена «правота обеих спорящих сторон и взаимная несправедливость обеих»⁶.

Содержание стихотворения, или Иамба, как определяет Вяч. Иванов его жанр, включено в знакомое нам движение стадий. Первая стадия – первоначальной гармонии, когда поэт говорит от имени толпы, а толпа выражает себя без остатка в его слове. Текстуально эта стадия в стихотворении не обозначена, она – в прошлом, но служит необходимой предпосылкой понимания всего последующего. А именно: суровых взаимных обвинений двух участников пушкинского диалога – диалога, являющего со-

бою уже стадию резкого распада и дисгармонии. «Пушкинский Иамб впервые выразил всю трагiku разрыва между художником нового времени и народом: явление новое и неслыханное, потому что в борьбу вступили рапсод и толпа, протагонист дифирамба и хор – элементы немыслимые в разделении»⁷.

Разделение выразилось не только в специализации художественного труда, не только формально, поскольку поэзия стала профессией, но прежде всего в том, что прерогативой рапсода или протагониста явились такие богатство, разработанность, утонченность духовного содержания, которые уже недоступны большинству. Появилось разделение на посвященных и непосвященных.

Нет поэтому никаких оснований видеть в черни, или толпе, некий эквивалент светского общества – устойчивая традиция, которая исходит из работы Г.В. Плеханова более чем вековой давности⁸. Когда Пушкин относил понятие «чернь» к светскому обществу, то он обычно сопровождал это слово эпитетами: *светская чернь, благородная чернь, знатная чернь* (или же такое уточнение становилось ясным из контекста). Но в данном случае перед нами *просто* чернь. Чернь, независимо от того, к какому кругу она принадлежит – светскому, не светскому, среднему, простонародному и т. д. Г.В. Плеханов по поводу известного суждения поэта («Печной горшок тебе дороже...») писал, что «предпочтение печного горшка Аполлону Бельведерскому означает у Пушкина просто полную незначительность духовных интересов в сравнении с материальными. Пушкин имеет в виду не только потребительскую, но также и меновую стоимость печного горшка»⁹. Это безусловно справедливо, но вовсе не исключает из круга «толпы» тех, кто употребляет «печной горшок» в прямом его назначении.

Если быть более точным, то надо сказать, что «светский» или «народный», аристократический или народный – вообще не специфические категории этого стихотворения. «Чернь» фигурирует здесь лишь в пределах оппозиции: поэт и непоэт, избранный («небес избраннык») и непосвященный, профан. Слово это, кстати, переходит из эпиграфа (*Procul, este, profani*) в шестистрочное вступление («...народ *непосвященный*») – единственное место, выпадающее из диалога, данное от лица автора, а не спорящих.

При этом важно, что оба участника спора относительно уравниваются в духовной значительности своих претензий. Не толь-

ко поэт, но и народ демонстрирует лучшее, на что он способен. «Чернь *тупая*» – только по отношению к поэту; «бессмысленно» внимает она *его* песням, ибо не понимает их смысла; но со своей стороны она обнаруживает потребности отнюдь не бессмысленные и не низкие. Вяч. Иванов заметил, что она ждет от поэта духовной пищи («духовного хлеба»), и мы бы добавили еще, что эта пища, по ее возможностям и представлениям, высокая. Ибо толпа жаждет не рассеяния, не развлечения, не потакания своим инстинктам, а полезных в моральном смысле наставлений, уроков, даже «смелых уроков» («Ты можешь, ближнего любя, / Давать нам смелые уроки, / А мы послушаем тебя»). Она осознает свои пороки и хочет исправиться («сердца собратьев исправляй»). Неправоммерно отказывать толпе в совести на том основании, что она ждет помощи в исправлении со стороны (со стороны поэта), и видеть в отповеди последнего – «Не оживит вас лиры глас!» – «исчерпывающе точное» выражение мысли произведения, как полагает В. Непомнящий в статье о Пушкине¹⁰. Это мысль лишь Поэта как персонажа стихотворения – не больше. Просьба о помощи со стороны говорит не об отсутствии у просящего совести или желания к исправлению, но о сознании недостаточности своих сил и необходимости духовной поддержки. Если бы это было не так, человечество никогда не прибегало бы к различным пастырям, проповедникам и т. д. Нельзя не обратить внимание на контраст: если Поэт буквально отшвыривает чернь от своих ног («Подите прочь!..», «Душе противны вы как гробы...»), то толпа – именно толпа – объединяет себя с ним словом «собратья».

Поскольку стихотворение выражает момент распада целого, оно не идентифицирует правду с позицией какой-либо из сторон, но как бы распределяет ее между ними или, точнее, располагает *над* ними. Ибо поразительное разномыслие и непонимание друг друга есть знак извращенной «трагической правды». «Трагичен этот хор – “Чернь”, бьющий себя в грудь и требующий духовного хлеба от гения. Трагичен и гений, которому нечего дать его обступившим»¹¹.

Таким образом, противостояние сторон сводится к противоречию эстетических кредо: с одной стороны, высокое искусство, осуществляющее этическую функцию согласно кантовской формуле «целесообразности без цели», т. е. «вдохновеньем, звуками сладкими и молитвами» (как говорит Поэт) и «благодаря восторгу и чувству красоты» (как скажет позднее Достоевский

в полемике с Добролюбовым). С другой стороны (говорю опять-таки словами Достоевского), эстетика «немедленной, непосредственной пользы, соображающей с обстоятельствами, подчиняющейся им»¹². В черновой редакции, кстати, этот взгляд был выражен еще резче: поэт вслед за упоминанием «бичей, темниц и топоров» говорил:

Довольно с вас. Поэт ли будет
Возиться с вами сгоряча
И лиру гордую забудет
Для гнусной розги палача!
Ему ль казнить, клеймить безумных? (З, 469)

Поэт негодует на такое искусство, которое непосредственно преследует цели наказания и искоренения порока (в белой редакции этот образ при сохранении смысла заменен более тонким сопоставлением: сметать сор в городе полезно и нужно, но не «жрецам» же надлежит выполнять эту работу).

Словом, обе эстетические позиции находились в резком конфликте; однако в историческом и индивидуально-биографическом смысле он выражался по-разному. Было время, когда Пушкин не чуждался ни «розги», ни «метлы», ни бича сатирика. Теперь положение во многом изменилось. Однако любые текстуальные переключки, свидетельствующие о реальной близости автора к его герою или, наоборот, их несходстве, еще ни о чем не говорят: Пушкин умел расширять круг своих симпатий до восприимчивости всего сущего. Известное пушкинское правило для трагедии – ее автор «не должен клониться на одну сторону, жертвуя другою», – это, конечно, автохарактеристика, причем распространяющаяся не только на драматические произведения. И эта широта взгляда приводит здесь, как и в других случаях, к признанию того факта, что дисгармония существует не иначе как в оправе целого – отсюда вполне сочувственные ноты в обозначении позиции толпы и несколько резковатые в обозначении позиции поэта. Как поэт герой стихотворения может бесконечно удаляться от существенности, но как человек, нуждающийся в пище, причем не только духовной, он наряду с толпой принадлежит к тому же обществу, в ведении которого для его нормального функционирования находятся «бичи, темницы, топоры».

Теперь мы можем обратиться к вопросу, уже поставленному выше: констатировав противоречие, обострив прения сторон, как относится Пушкин к их примирению? Вопрос принципиальный, ибо господствующее сознание подсказывало именно идею примирения. Примирение намечалось везде: и в искусстве — как синтез классической и романтической форм, и в философии — как слияние эмпиризма и идеальности в некое реальное любознательное, и в политической жизни — как установление единства интересов личности и общества. Несущественно для нас сейчас то, в какой мере все эти категории соответствуют сегодняшнему их пониманию и насколько выполнимой оказалась перспектива примирения — важно, что она была заявлена, начертана, превратилась не только в тип мышления, но, можно сказать, в его стереотип, подсказывающий нужный логический ход.

Характерно также и то, что в эту перспективу включилось пушкинское творчество на правах первостепенного, если не главного аргумента. Такой глубокий и весьма ценный Пушкиным критик, как И. Киреевский, писал в 1830 г.: «Литература наша... представляла два борющиеся начала... Пушкин выразил его сначала под светлую краскою доверчивой надежды, потом под мрачным покровом байроновского негодования к существующему. Но ни то ни другое не могло быть продолжительным: то две крайности колебания маятника, ищущего равновесия. Между безотчетностью надежды и байроновским скептицизмом есть середина: это доверенность в судьбу и мысль, что семена *желанного будущего* заключены в *действительности* настоящего...»¹³

Такова перспектива примирения в ее программном, почти афористическом выражении. Но к пушкинской поэтике она не приложима, или, скажем осторожнее, приложима не вполне, лишь до определенной степени (поэтому, кстати, Пушкин при весьма сочувственной оценке статьи Киреевского все же мягко упрекнул ее в «слишком систематическом умонаправлении»).

Пушкин не задержался ни на одной из противоположных стадий (в этом Киреевский был прав), пережил их и лично, в своей художественной судьбе, и запечатлел их в своем творчестве в состоянии противоборства и спора. Но при этом он не остановил «колебания маятника», не наметил никакого выхода к равновесию. Наоборот, предельно заострив антиномии, Пушкин сказал о времени и человечестве такую правду, которая под

силу только самым великим и беспощадным художникам. Своеобразная пушкинская гармония в том, что он дал право голоса каждой из сторон.

4

Откуда же представление о пушкинской гармонии, подчас в ее абсолютном, даже идеализированном выражении? Здесь не одна, а множество причин. Кратко обозначим лишь некоторые.

В Пушкине русская литература впервые достигла абсолютных высот художественности, выработала «стиль, отвечающий теме», приобрела способность с равной силой и убедительностью говорить обо всем: низком и высоком, своем и чуждом, конкретном и абстрактном. Эти всемогущество и соразмерность естественно связывались с представлением о величайшей гармонии, которая нечувствительно переосмыслялась, ибо переносилась из сферы художественного акта на творческое содержание.

Но имели, конечно, значение и некоторые поэтико-содержательные моменты пушкинского творчества. Обнажая противоречия и контрасты, Пушкин обычно не склонен их акцентировать. Не в том смысле, что он исключает вытекающую из них драматическую, подчас трагическую перспективу, — наоборот. А в том смысле, что он не рефлектирует, не сетует по их поводу. Его дело как будто бы только в том, чтобы обнажить противоречия, нам же оставлена возможность представить себе все их последствия.

Впрочем, есть у Пушкина случаи, когда противоречия как будто бы примиряются — в «Анджело» и в «Капитанской дочке». В «Анджело» (1834) властитель Дук счастливо устраивает судьбу подданных — Клавдио и Изабеллы и прощает преступления своего бывшего наместника. В «Капитанской дочке» (1836) императрица спасает Гринева и устраивает состояние «бедной сироты» Марии Ивановны Мироновой. Снимается — хотя и в единичных фактах — противоречие между властью и частным человеком, между самодержцем и подданным, т. е. одно из тех кардинальных противоречий, которые больше всего мучили Пушкина.

Но стоит обратить внимание и на то, как происходит это примирение. Ю.М. Лотман вполне оправданно пишет о теме милости, пронизывающей творчество позднего Пушкина и как бы

олицетворенной в деяниях Дука и Екатерины II¹⁴. Но следует еще добавить: свойство милости именно в том, что она не обязательна. Милость может быть оказана, но может быть и не оказана. Пушкин как бы проигрывает на наших глазах счастливый, примирительный финал, давая понять его вариативный, экспериментальный характер. Между тем присутствие в пушкинском художественном мире подобных финалов имело двойные последствия для его звучания. С одной стороны, подобные финалы могли разряжать общую конфликтную атмосферу; но, с другой стороны, будучи осознанными и воспринятыми именно в своей вариативности и необязательности, они эту атмосферу еще более сгущали.

Наконец, огромное значение для характеристики Пушкина имело сравнение его с Гоголем – своеобразный *гоголевский фактор*. Гоголь – вот кто стал представляться воплощенным диссонансом, нарушившим мудрую и уравновешенную пушкинскую гармонию. В каком-то смысле это верно, но как всякое общее суждение – приблизительно и суммарно.

Обратим внимание на такую параллель. Пушкинские предсказания будущего, в сущности, малоутешительны: «Лет чрез пятьсот... дороги верно у нас изменятся безмерно...» Конечно, мысль выражена фигурально, и все-таки срок отмерен как-то уж слишком широко. «За такой срок, – писал А. Платонов по этому поводу, – можно даже предсказывать горы на месте волжского русла»¹⁵.

Гоголевские предсказания гораздо оптимистичнее. Даже осуществление совершенной в своем роде модели пушкинского характера Гоголь переносит на 200 лет вперед («...Русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет»). А на более скромном уровне Чичикова или Плюшкина исправление должно было совершиться уже в художественном времени «Мертвых душ», т. е., как сказали бы сейчас, в пределах жизни одного поколения. И тем не менее автору «Мертвых душ» почти никто не поверил, а пушкинская суровая сдержанность ни в ком не вызвала грустных ассоциаций. Ибо предсказания и прогнозы обволакивались общей эмоциональной атмосферой художественного мира, столь различной у обоих писателей.

Для Пушкина характерен оборот:

На свете счастья нет,
Но есть покой и воля... (3, 279)

Или:

Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать... (3, 179)

Подобной противительной интонации, подобного «но» не знает Гоголь, по крайней мере как творец «Мертвых душ». Не хочет знать, так как не признает оговорок и паллиатива; все сопряжено и выстроено им в одну перспективу, уходящую вертикально вверх и упирающуюся в абсолют. Но если бы мы попытались представить себе подобную перспективу у Пушкина, то она напоминала бы не прямую линию, а бесконечную лестницу с множеством промежуточных площадок и лестничных клеток.

Белинский писал: «...муза Пушкина умеет глубоко страдать от диссонансов и противоречий жизни, но она смотрит на них с каким-то самоотрицанием... как бы признавая их роковую неизбежность и не неся в душе идеала лучшей действительности и веры в возможность его осуществления»¹⁶.

Это точно и неточно одновременно. Идеал не исчезает у Пушкина – он лишь отодвигается на бесконечно большое расстояние. Именно в свете этого идеала звучат грусть и тоска пушкинского «самоотрицания», а также потребность довольствоваться малым – «покоем» и «волей». Резкость и непримиримость обнаруженных противоречий компенсируются у Пушкина движением вперед, при котором всегда что-то происходит и порою можно найти, говоря его словами, некую «замену счастья». Идеал отнесен в необозримое будущее, представлен, как говорил А. Платонов, «для великой исторической работы» поколений, но безостановочность движения и связанная с ним обновляемость впечатлений растворяют и уравнивают дисгармонию сущего и должного.

¹ Бурсов Б. Судьба Пушкина. Л., 1985. С. 130.

² См.: Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1973. S. 108–112.

³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 4. С. 42 (курсив в цитатах, кроме оговоренных случаев, принадлежит автору статьи).

- ⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 4. С. 212. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁵ Пушкин А.С. Сочинения и письма: В 8 т. СПб., 1903. Т. 3. С. 629 (запись Вяземского на экземпляре поэмы Пушкина).
- ⁶ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 709.
- ⁷ Там же.
- ⁸ См.: Плеханов Г.В. Искусство и литература. М., 1948. С. 390.
- ⁹ Там же. С. 391.
- ¹⁰ См.: Новый мир. 1987. № 1. С. 146.
- ¹¹ Иванов Вяч. Указ. соч. Т. 1. С. 710.
- ¹² Ф.М. Достоевский об искусстве. М., 1973. С. 63.
- ¹³ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 59 (курсив в оригинале).
- ¹⁴ См.: Лотман Ю.М. Идеальная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сб. Псков, 1962. С. 15 и далее.
- ¹⁵ Платонов А. Мастерская. М., 1977. С. 16.
- ¹⁶ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 344.

Несколько слов о пушкинском мифе

(По поводу книги Абрама Терца
«Прогулки с Пушкиным»)

1

Книгу Андрея Синявского трудно понять вне тех обстоятельств, в которых она возникла, иначе говоря – вне определенных традиций восприятия и объяснения творчества Пушкина. Дело в том, что судьба Пушкина в советское время складывалась не так, как, скажем, Достоевского. Короткий штюмерский период, когда Пушкина (вместе с другими классиками) сбрасывали с корабля современности, сменился эпохой официального признания и почитания. Сейчас иногда представляют дело так, будто бы в плохие времена официальные круги нападали на Пушкина, а люди свободомыслящие его защищали. Увы, дело обстояло иначе. К Пушкину всегда обращались за поддержкой любой доктрины (вспомним книгу В. Кирпотина «Наследие Пушкина и коммунизм»), в послевоенные же годы и вовсе его канонизировали. Процесс завершился примерно в 1949 г., когда достигла пика очередная сталинская идеологическая кампания. За непочтительное слово о Пушкине можно было поплатиться свободой, во всяком случае – работой. При обосновании тех или иных догматов цитирование Пушкина приобрело такую же силу непререкаемости, как классиков марксизма-ленинизма. Цитатами из Пушкина обслуживались различные кампании – и борьба с космополитизмом и низкопоклонством перед Западом, и великодержавная политика жандарма Европы (тут были подняты на щит, К. Симоновым в частности, антипольские стихи Пушкина). И т. д.

Понятно, что с подлинным Пушкиным такие концепции вязались с трудом. Поэтому сложилась определенная пушкинская мифологема, чрезвычайно детализированная и разветвленная. Вот против мифологизации Пушкина и направлена прежде

всего книга Синявского. Вспоминается еще один, более поздний пример: «Талисман» – не самый удачный фильм Р. Балаяна («Полеты во сне и наяву» намного значительнее), но его живая мысль – отчуждение от мифологизированного Пушкина, рассчитанного на конъюнктуру и массовое потребление. Пожалуй, были еще попытки противостоять вполне политизированной и слащавой мифологизации.

Сарафан на девке вышит.
Мужики сдают рубли.
Пушкин в ссылке пьет и пишет
Все, что чувствует внутри.
Из кухонного горнила
Не заморское суфле –
Родионовна Арина
Щей несет ему в судке.
Вот слетает точно кречет
На добычу певчий бард,
Щи заведомые мечет
Меж курчавых бакенбард.
Знает бдительная няня:
Пунш у Пушкина в чести.
Причитает: Саня, Саня,
Стаканищем не части.
Век у Пушкина с Ариной
При закуске и еде
Длится спор славян старинный:
Четверть выпить или две.
Девка чаю схлопотала.
Мужики пахать ушли.
Глупой девке сарафана
Не сносить теперь, увы.
С этой девкой, с пуншем в чаше,
С Бенкендорфом во вражде,
Пушкин – будущее наше,
Наше все, что есть вообще.

Это Алексей Цветков. Привожу не очень известные у нас строки с риском навлечь на их автора громы и молнии «защитников» Пушкина. Но пусть он в таком случае хоть несколько отвлечет внимание от Абрама Терца...

Еще одна предпосылка возникновения «Прогулок с Пушкиным» – установившийся у нас эмоциональный тон отношения к великому поэту. Этот тон – непременно возвышенный, «волнительный», нутряной. Малейший оттенок несерьезности и комизма из него беспощадно изгонялся. Пушкин, по словам Гоголя, был великий «охотник до смеха», в том числе и смеха над собой, как говорят, на свой счет, – признак действительно мощной и здоровой духовной организации. Иные защитники пушкинской славы оказались куда более обидчивыми.

В черновой редакции «Ревизора» есть рассказ Хлестакова о поэте: «Вообразите себе: перед ним стоит в стакане ром, славнейший ром, рублей по сту бутылка, какова только для одного австрийского императора берегут, – и потом уж как начнет писать, так перо только: тр... тр... тр...» и т. д. (эпизод этот не попал в окончательный текст по существующей в нашем литературоведении версии якобы потому, что Пушкин запротестовал против бестактности Гоголя и последний уступил. Характерный исход мысли – разумеется, не Гоголя, а нашего современника, советского человека, твердо убежденного, что великие не должны разрешать над собою смеяться. Но в окончательной редакции «Ревизора» Хлестаков все же позволяет себе близость с Пушкиным («С Пушкиным на дружеской ноге...»), смех возникает, как говорят, в зоне его облика, якобы по поводу его реплики: «...так как-то все...». Ну, не кощунство ли?

Кстати, небезызвестного Александра Хазина, автора пародии на «Евгения Онегина», одного из героев партийного постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», поносили не только за «очернение» советской действительности, но и за то, что он осмелился со своим нечистым смехом приблизиться к фигуре Пушкина.

Господствующий у нас эмоциональный тон отношения к классикам имеет свои традиции, свои философские предпосылки, обсуждать которые здесь представляется неуместным. Говорю лишь о восприятии облика Пушкина. В мифологизации Пушкина заключена немалая доля сакрализации, что тоже имеет свои исторические предпосылки. Когда нет Бога, приходится же кому-то выполнять его роль. «Явление Пушкина России равно явлению Христа...» – так вот прямо и возглашено в одном недавнем стихотворении...

Но это, конечно, еще и особая сакральность – в ее угрюмомрачном, старообрядческом, официальном варианте, – не допус-

кающая иронии и насмешки и целенаправленно сливающая все возможные точки зрения в одну сугубо серьезную, а все многоцветье жизни – в одну темную краску. Отнюдь не всегда и не везде подобная точка зрения считалась обязательной. Сакральность более широкого, народного, фольклорного, неофициального типа (как это показали Вяч. Иванов, О. Фрейденберг и особенно М. Бахтин) такое совмещение серьезности и смеха, высокого и трагестированного не только не исключала, но даже полагала его необходимым.

2

Книга Синявского предлагает широкий взгляд на Пушкина – взгляд остранный, освежающий, в известном смысле эпатирующий и «карнавальный». Поэтому использование здесь псевдонима-маски «Абрам Терц» – вполне определенный знак. Видеть в подобном подходе опасность можно лишь применительно к тому, что само по себе слабо, фальшиво, не имеет глубокого содержания. Понимают ли защитники Пушкина, какую двусмысленную услугу они ему оказывают, причисляя его творчество к таким эфемерным явлениям?

Я согласен с тем, что нельзя судить о «Прогулках с Пушкиным» по отдельным словам и фразам, но хотел бы вновь несколько расширить проблему. Дело в том, что у нас выработалось как бы фасеточное зрение: мы реагируем не на смысл целого, а на слова и словосочетания. Последние же воспринимаются как опознавательные знаки должного или недолжного и потому или успокаивают, если мы встречаем слова, которых ждем (мол, все идет как надо), или внушают тревогу, происходит какой-то сбой (мол, автор что-то «не того»). В недавние времена успокаивающими словами были «гражданственность», «интеллектуальность», «масштабность» («...некто, имярек, умеет масштабно мыслить...»), «народность» и т. д. Теперь больше ласкают слух «духовность», «соборность»... Если же вместо этого встречаются «легкость», «эротичность», да еще в сочетании с «ножками», «самозванство», «Прогулки с Пушкиным», – то это плохо... Но действительно ли плохо?

Безусловно, Синявский рисует Пушкина таким, каким он его видит, подготовленный своим жизненным опытом, своим способом видеть вещи, – как же может быть иначе? Безусловно,

Синявский берет не «всего Пушкина» – кто же решится на подобное? Но думаю, то, что увидено и взято, восходит к реальному содержанию жизни поэта, ибо лицедейство, самозванство, протейзм, как они объяснены в книге, есть определения пушкинской художнической самореализации, происходившей порою при очень тяжелых внутренних и внешних обстоятельствах. «Пушкин больше других почувствовал самозванца...» «Больнее» – кажется, неожиданное слово в жизнеописании «легкого» Пушкина, но между тем оно имеет большой вес в книге. Пушкин у Синявского, конечно, не вне содержания; он просто вне некоторых привычных категорий, к которым у нас обычно сводится содержание. Я имею в виду не только официальное пушкиноведение, но и в определенной мере неофициальное, даже антиофициальное – то пушкиноведение, которое С. Бочаров удачно назвал «благочестивым».

Как же можно было не увидеть, читая книгу, что ее герой не легкомысленный повеса, не шалопай, но самоотверженный служитель искусства, его «невольник» (все мы помним: «невольник чести»)? «Если Пушкин (допустим!) лишь делал вид, что бездельничает, значит, ему это понадобилось для развязывания языка, пригодилось как сюжетная мотивировка судьбы, и без нее он не смог бы написать ничего хорошего. Нет, не одно лишь кокетство удачливого артиста толкало его к принципиальному шалопайству, но рабочая необходимость и с каждым часом крепнущее понимание своего места и жребия».

Если эта цитата не убеждает, то я бы попросил еще перечитать страницы о пристрастии Пушкина к его негритянским предкам. «Дикий гений. Дымящийся окровавленный кусок поэзии с провалом в хаос... Если белой костью своего дворянского рода Пушкин узаконивал себя в национальной семье, в истории, то негритянская кровь уводила его к первобытным истокам творчества, к природе, к мифу». В Пушкине – столкновение дионисийского начала с аполлоническим. Ничего себе легкий Пушкин, если в нем приоткрывается бездна, в глубине которой древний Хаос...

Поэтому, как мне кажется, внутреннее задание книги состояло в том, чтобы на «островке свободы», о котором здесь уже

говорилось, докопаться до глубоких смысловых пластов. «Чистое искусство», «искусство для искусства» понимаются вовсе не как отчуждение от смысла, но – от его предуказанности, завершения, завершенности, от доктринерства, от подчиненности любому патрону или заказчику. И это в то время, когда по внутреннему побуждению искусство, бывает, служит иному из этих начал. Искусство несовместно с утилитаризмом, – говорим мы. Как бы не так! «Оно уходит из эстетизма в утилитаризм, чтобы быть чистым, и, не желая никому угождать, принимается кадить одному вельможе против другого...» Искусство, мол, несовместно с неправой целью, – и снова на практике оказывается все сложнее. «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» с моральной точки зрения далеко не безупречны, а стихи – гениальные. «Прогулки с Пушкиным» – действительно панегирик, но панегирик прежде всего искусству – и Пушкину, поскольку он является его полным воплощением. Причем это такой панегирик, который близко подходит к другому жанру – парадоксу, так как автор видит разные стороны возвеличиваемого явления.

Отсюда и сложность авторского отношения к герою книги. Но эта сложность – совсем не того рода, о которой говорят ее оппоненты, обрушившиеся, в частности, на название, ибо они увидели в слове «прогулки» нечто до невероятности неприличное и легкомысленное. Мол, с одной стороны, красота, истина, правда, а с другой – «прогулки». Но если вчитаться в текст, то становится ясно, что это понятие существует не в пределах оппозиции: настоящая жизнь и легкомысленное времяпрепровождение, а в пределах другой оппозиции: жизнь, определенным образом организованная, и жизнь, не являющаяся таковой, т. е. более стихийная и самопроизвольная. И поэтому заметно, что Пушкин в одном отношении очень устраивает автора, ибо служит для него не только предметом восхищения и эстетического почитания, но и нравственной опорой, основой «самостоянья», но в то же время устраивает не вполне. Эта диалектика и передана заключительной, эпатирующей фразой о том, что с Пушкиным «можно гулять», а «жить» – «не знаю, не пробовал».

Если обратиться к литераторам, подходившим к Пушкину с позиции христианского вероучения и христианского кодекса поведения (скажем условно), жизни, определенным образом организованной, то среди них наблюдалось двоякое отношение к Пушкину. С одной стороны, Достоевского (в его Речи о Пушкине) или, например, С. Франка Пушкин полностью устраивал –

как учитель жизни, как человек, с которым именно «можно жить», «как один из глубочайших гениев русского христианского духа» (слова Франка), а с другой стороны – Гоголя периода «Выбранных мест из переписки с друзьями» или, скажем, В. Соловьева Пушкин не полностью устраивал, причем по тем же самым причинам. Очевидно, Синявский здесь ближе ко второй традиции, что не мешает ему (впрочем, так же, как, например, Гоголю) не только отдавать полную дань художественному гению Пушкина, но и видеть моральный смысл этой художественности. Но, повторяю, тут проблема, относящаяся к восприятию Пушкина вообще, к его посмертной судьбе.

Однако для начала нужно взглянуть на книгу не предвзято, мимо тех странных обвинений, которые прозвучали по ее поводу. Кстати, знают ли те, кто называет Синявского русофобом, что во время процесса Синявского–Даниэля в печати его обвиняли в... антисемитизме? Говорилось это людьми, отнюдь не склонными к юдофильству, и на основании того же метода выхваченных фраз. Значит, в одно время можно быть антисемитом, а в другое «русофобом» – так сказать, на предъявителя. Это говорит о том, что обвинительный антураж у нас в некоторой мере автономен и самостиен, главное – «ущучить», а «статья» подбирается в зависимости от времени и обстоятельств.

Об историко-литературной концепции Белинского

1

Белинскому всегда было свойственно стремление к универсализации, т. е. объединению русского и зарубежного материала под единым углом зрения, но проявлялось оно по-разному. Первоначальная историко-литературная концепция критика (ее отчетливый и яркий набросок содержался уже в «Литературных мечтаниях», 1834) развивалась в русле того общеевропейского движения, которое было стимулировано Гердером и ранними немецкими романтиками. Ведущая категория этого движения – категория национально-характерного, своего, особенного, возникшая на отталкивании от винкельмановской идеи единого образца (античного). Мыслить правильно, т. е. исторически, – значит признавать за каждой эпохой и народом свою собственную меру совершенства. «Гердер противопоставил идее повсеместно действенного искусства требование характерного искусства, чья ценность основана не на соответствии абсолютному идеалу, но на том, что оно является символическим выражением национального характера, голосом народа»¹. Как приобрести достоинство национально-характерного? Путем обращения к древним истокам своей поэзии (*Urdichtung*), к народной поэзии (*Volksdichtung*) и путем интенсификации деятельности гениальных художников (*Geniedichtung*), чье самообнаружение равносильно раскрытию национальной стихии.

Категория национально-характерного, включая и гердеровские представления о ее обусловленности обстоятельствами климата и географии, является ведущей и для автора «Литературных мечтаний». «Каждый народ, сообразно со своим характером, происходящим от местности, от единства или разнообразия элементов, из коих образовалась его жизнь, и исторических

обстоятельств, при коих она развилась, играет в великом семействе человеческого рода свою особенную, назначенную ему провидением роль и вносит в общую сокровищницу его успехов на поприще самосовершенствования свою долю, свой вклад; другими словами: каждый народ выражает собою одну какую-нибудь сторону жизни человечества»². Так, немцы представляют отвлеченное начало «умозрения и анализа», англичане – промышленное и торговое направления деятельности, французы – жизнь общественную и т. д. Русскому народу также предназначено сказать свое оригинальное слово, хотя какое именно, Белинский еще не определяет. Во всяком случае, любая литература «непременно должна быть выражением – символом внутренней жизни народа» (1, 29). Идея *единого образца* уступает место *идее хора* с потенциально растущим числом участников.

Параллельно к определению литературы, вытекающему из категории национально-характерного, Белинский дает другое определение, обусловленное философским аспектом его первой статьи. Этот аспект вводится широко известным натурфилософским пассажем о «вечной идее» («Весь беспредельный, прекрасный Божий мир есть не что иное, как дыхание единой, вечной идеи...») и завершается выводами морального, даже просветительского толка: «нравственная жизнь вечной идеи» есть «борьба между добром и злом, любовью и эгоизмом». Какова же в этом контексте «цель искусства»? «Изображать, воспроизводить в слове, в звуке, в чертах и красках идею всеобщей жизни природы...» (1, 32). Поэтому чем искусство полнее и многостороннее, тем ближе к своему назначению: Байрон и Шиллер отразили лишь одну, каждый свою, сторону бытия; «но Шекспир, божественный, великий, недостижимый Шекспир, постиг и ад, и землю, и небо»; словом, воплотил высшие возможности искусства. Однако одностороннее в искусстве не есть ущербное. Философский пантеизм Белинского (вечная идея выражается буквально во всем сущем – «и в бурных приливах и отливах морей, и в свирепом урагане пустынь... и в рыканье льва, и в слезе младенца...») ведет его к широте «восприимчивости изящного». В историко-эстетических построениях критика в этот период находится место и для Шиллера, и для Виктора Гюго, и для многих других явлений европейского искусства.

Таким образом, поэзия (искусство) как выражение народности соотносится с поэзией как выражением идеи всеобщей жизни человечества. Хорошо просматривается и логика этого

соотношения: полное воплощение «вечной идеи» достигается в том случае, если максимально полно выражены идеи национальной жизни. Но поскольку последние заведомо односторонни (каждому – свое), возникает вопрос, каким образом они могут подвести к многосторонности? Ответа на этот вопрос Белинский не дает, и подспудное противоречие станет затем одним из стимулов движения всей его историко-литературной системы...

Идея национально-характерного пока является ведущей у Белинского; с нею связан и злободневный, острый вопрос о классицизме и романтизме.

Правда, Белинский считает, что проблема эта уже устарела, ее пора снять с повестки дня. Критик хочет обойтись без таких наименований или, по крайней мере, оговорить их условность. Ибо по мере достижения искомого идеала – полного выражения национального духа – поэзия перерастает рамки классического или романтического искусства; она вообще не может быть только той или другой; она является самой в себе единственной, истинной поэзией.

Такой ход рассуждений весьма показателен для литераторов, выступавших под флагом национальной самобытности. В России он отразился, например, в заметке К.Ф. Рыльева «Несколько мыслей о поэзии» (1825): «...на самом деле нет ни классической, ни романтической поэзии, а была, есть и будет одна истинная самобытная поэзия, которой правила всегда были и будут одни и те же»³.

Если автор «Литературных мечтаний» и употребляет понятие «классицизм», то не в терминологическом, а в эмоционально-оценочном смысле. «...Оковы классицизма, схоластицизма, педантизма или глупицизма (это все одно и то же)» (1,69). Классицизм – сдерживающее, тормозящее и даже оглупляющее начало, искусственная преграда на пути поэзии. Таким предстал классицизм во Франции, главном очаге «недуга». Ударная сила классицизма – критика и литературная теория (Буало, Батте и Лагарп «с братиею» суть «великие инквизиторы»); но и писателей Белинский не жалует. Расин, например, фигурирует с уничижительным эпитетом «накрахмаленный». Токи классицизма и, соответственно, токи антипатии Белинского распространяются на французский XVIII век – век Просвещения, и к прежним именам присоединяется новое – Вольтера: «Давно ли Корнель, Расин, Мольер, Буало, Лафонтен, Вольтер, давно ли эта чета талантов почиталась лучезарным созвездием

поэтической славы... А что теперь?..» («Стихотворения Владимира Бенедиктова» – 1, 355).

Понятие романтизма выступает у молодого Белинского в несколько более сложном свете, чем классицизм. С одной стороны, это тоже слово оценочное, но только с переменной знака – с минуса на плюс. Романтизм – начало освобождающее, раскрепощающее, т. е. противоположное классицизму. Но освобождение ради чего? Ради возврата «к естественности, а следовательно, самобытности и народности в искусстве», ради свержения «чуждых и тесных форм древности» (т. е. античного искусства). Здесь слово «романтизм» приобретает оттенок историко-литературного термина, обозначая – в духе распространенных эстетических построений того времени – период послеантичного искусства. Искони романтической была поэзия в Германии и в других западноевропейских странах, имевших более или менее развитую литературу. Романтиком был Шекспир, а в XIX в. романтики – Вальтер Скотт, Байрон, Виктор Гюго, Мицкевич, Манцони, Эленшлегер, Тегнер – словом, все значительные писатели. Появляется у Белинского и понятие «юный романтизм» – это именно те, кто выступили передовой силой освобождения от оков классицизма: «...Шатобриан был крестным отцом, а г-жа Сталь повивальной бабкою юного романтизма во Франции» (1, 68).

Но поскольку романтизм – такое искусство, которое, собственно, одно только и может быть у новых европейских народов, то это понятие как историко-литературный термин приобретает некоторую условность. Отсюда оговорочный характер его употребления у Белинского: «...так называемый романтизм». Романтизм – синоним истинно народного, национально-характерного и вполне взаимозаменяем с этими понятиями. В указанном смысле и Пушкин – романтик, и Державин – «почти такой же романтик, как Пушкин», благодаря своему «невежеству». «Невежество» спасло Державина от влияния ложных классицистических правил и позволило быть верным своему гению и, следовательно, стихии народности.

Возникает вопрос: в какой мере способен русский писатель быть «выражением духа народного»? Ответ коренится в особенностях отечественной истории. В результате петровских реформ народ и общество разошлись: народ сохранил национально-характерное, но остался неразвит и необразован; общество усовершенствовалось и развилось, но ценою утраты народного элемента. Поэтому чем ближе материал или, как говорит Белинский,

«предмет» изображения к «древнерусской жизни (до Петра Великого)» или простонародной жизни — двум сферам, где сохраняется национально-характерное, — тем произведение народнее.

Однако это — народность низшего порядка. Она «состоит в верности изображения картин русской жизни, но не в особенном духе и направлении русской деятельности, которые бы проявлялись равно во всех творениях, независимо от предмета и содержания оных» (1, 93). Как же добиться народности высшего порядка? Путем интенсивного образования общества в народном духе, «на родной почве». Ответ выдержан в духе концепции национально-характерного, однако в свете свойственного Белинскому взгляда на отечественную историю он порождает новые вопросы: как совместить возвращение к истокам с их исторической ограниченностью; и столь свойственную критику просветительскую тенденцию к европеизации совместить с отталкиванием от европейского в пользу самобытного и народного? Эти противоречия также будут способствовать дальнейшему развитию историко-литературной теории Белинского.

2

Через несколько месяцев после «Литературных мечтаний» в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) Белинский предпринимает попытку построить историко-литературную концепцию на другой основе. Я имею в виду известные положения об идеальной и реальной поэзии. «Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи... или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на *идеальную и реальную*» (1, 262).

Это деление заметно отличается от альтернативы *классицизм—романтизм*, ибо оно уже не совпадает с противопоставлением истинной поэзии не истинной, народной — не народной. Истинной и народной может быть как идеальная, так и реальная поэзия. Обе разновидности имеют более или менее определенное, специфичное содержание.

Неоднократно отмечалось, что эта классификация была подсказана шиллеровским разделением поэзии на два вида, сфор-

мулированным в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795)⁴. Предположение вполне обоснованное, хотя, как это часто бывало с Белинским, фрагменты чужих теорий служили ему отправными пунктами для собственного развития мысли. В результате наблюдалось и совпадение и несовпадение с оригиналом.

У Шиллера классификация закреплена другими терминами: *сентиментальная* — *наивная*, хотя на заднем плане заметно и противопоставление реального идеальному. Сентиментального поэта Шиллер называет идеалистом, наивного — реалистом; первый стремится к изображению идеалов, второй — «к возможно полному воспроизведению действительности»⁵. Белинский же превратил эти «вторичные» наименования в главные и опорные для своей теории.

У Шиллера исходный момент — человеческая душа, «основные этические, а не эстетические типы человеческого характера», хотя последние «становятся основой для различия соответствующих этим этическим характерам видов или типов искусства»⁶. Белинский начинает прямо с «типов искусства», обращается к ним непосредственно и всецело, хотя и наличие соответствующих этим типам художественных характеров и психологий им не исключается.

Принципиальное сходство наблюдается в самом соотношении видов искусства. Шиллер строит свою классификацию прежде всего как типологическую. Наивный и сентиментальный обозначают два вида искусства, возможные в различных условиях и во все времена. Но, поскольку все же оказывается, что последний (сентиментальный) более присущ современности, а первый (наивный) — древности, возникает «эскизно намеченная и обставленная существенными оговорками схема исторического развития поэзии»⁷. Направление развития — от наивной поэзии к сентиментальной. В типологическом плане Шиллером допускаются и смешанные формы: «...оба рода соединяются иногда не только во одном поэте, но даже в одном произведении»⁸. Пример — «Страдания молодого Вертера» Гёте.

Аналогичная картина у Белинского. И у него противоположность идеальной и реальной поэзии прежде всего типологическая; это два «способа», два «отдела», возможные в разные времена. Но на типологическую классификацию накладывается историческая: поэзия любого народа (в том числе и древних греков) начинается с идеальной формы, затем следует период реальной

поэзии, наступившей в Европе с падением Древнего мира и простирающейся по настоящее время. Реальная поэзия, «родившаяся вследствие духа нашего положительного времени, более удовлетворяет его господствующей потребности» (1, 270). Здесь категория реальной поэзии совпадает с понятием романтизма, каким оно было представлено в «Литературных мечтаниях», поскольку романтизм также фигурировал там как искусство послеантичной эпохи. Однако совпадение неполное: романтическая поэзия современна, поскольку она *истинная* поэзия, реальная – поскольку она *более соответствует духу времени*. Перед нами первый у Белинского опыт исторической периодизации искусства.

Что касается ее конкретного наполнения, то критик относит к реальной поэзии Сервантеса, Шекспира, Гёте, Шиллера, В. Скотта, а из русских писателей – Гоголя («это поэзия реальная, поэзия жизни действительной...» – 1, 289). Но и возможность современной идеальной поэзии не исключается: «Фауст» и «Ифигения» Гёте, «Манфред» Байрона, «Дядя» Мицкевича, «Лалла-Рук» Томаса Мура, «Мессинская невеста» Шиллера и т. д. Белинский (как и Шиллер) допускает и существование смешанных форм: «поэмы Байрона, Пушкина, Мицкевича», большинство пьес Шиллера, включая «Разбойников». Предмет этих произведений – «жизнь действительная», она или «представляется в самые торжественнейшие свои проявления, в самые лирические свои минуты», или же «пересоздается и преобразается» вследствие разных причин (приверженности к одной задушевной мысли, «избытка пылкости» и т. д.). Так, по Белинскому, совершается синтез реального и идеального начала.

В чем Белинский кардинально расходился с автором трактата «О наивной и сентиментальной поэзии», так это в понимании античного искусства. У Шиллера античное искусство «наивно», так как стремится к предельной объективности и лишено рефлексии; у Белинского оно «идеально», так как «враждует с действительностью», подчиняет ее своей априорной мысли. Критик вообще разошелся здесь и с западноевропейской и намечавшейся русской традицией, и не случайно содержащаяся в статье «О русской повести...» интерпретация античной формы осталась эпизодом и была затем Белинским решительно пересмотрена.

Но несмотря на это его опыт деления художественных форм весьма типичен для европейской эстетики, поскольку обнаруживает свойственную ей (а для Белинского – новую) тенденцию универсализации широкого и разнообразного материала.

Тенденцию, состоящую в отходе от категории национально-характерного в сторону более подвижной эстетической динамики. Не случайно в упомянутой статье категория народности лишается своей ключевой позиции и становится *одним из качеств*, присущих Гоголю, наряду с другими качествами («просто-та вымысла, совершенная истина жизни, *народность*, оригинальность... комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния»). Чуть позже (в статье «Ничто о ничем...», 1836) Белинский вообще заявит, что писатель не должен специально хлопотать о народности: это достоинство само придет к нему при условии соблюдения других требований, прежде всего верности самой жизни.

В той же статье Белинский открыто, демонстративно пересмотрит свой взгляд на «невежество» Державина: «Отрекаюсь от этой мысли как совершенно ложной...» «Отречение» критика обусловлено тем, что спонтанное, ничем не сдерживаемое и не ограничиваемое самообнаружение национальной стихии не признается им более как безусловное, вневременное достоинство искусства. Национальное начало может быть или широким, или узким (у Державина – последнее); оно может или способствовать прогрессу, или сдерживать его. Такая постановка вопроса уже предвосхищает более поздние представления Белинского относительно исторической динамики художественных форм.

3

К концу 1830-х годов в теоретических позициях Белинского отчетливо намечается углубление философской тенденции. Как известно, это был период «примирения с действительностью», односторонней трактовки формулы Гегеля из его «Философии права» – «все разумное действительно, все действительное разумно» – и связанного с этим оправдания наличной политической структуры в России, включая самодержавие. Но, как показал еще Г.В. Плеханов, неоднозначность примирительного периода состояла в том, что именно в то время оттачивалась диалектическая мысль критика. И первое свое применение она нашла в его историко-литературной системе.

В статье «Горе от ума...» (1840) сказано: «Всемирную историю искусства, т. е. искусства не какого-нибудь народа, а целого

человечества, разделяют на два великие периода, обозначая их именами *классического* и *романтического*» (3, 423). Классическое искусство – античность, «древний мир», особенно греки. Романтическое искусство – послеантичное, христианская эпоха, прежде всего период Средних веков. Затем следует период нового искусства, простирающийся по настоящее время. Классическому искусству предшествовало искусство, именуемое Гегелем символическим. Белинский такого термина не употреблял, хотя подразумевал именно это качество («на Востоке» истина в искусстве открылась «в образе... как в условном символе»); впрочем, этот период был затронут им весьма бегло, вскользь.

Что нового содержала эта точка зрения Белинского по сравнению с его предшествующими концепциями? Вся классификация строится теперь строго исторически. Нет двойственности, свойственной концепции идеальной и реальной форм, которые выступали то как вневременные «способы», то как исторические периоды. Теперь Белинский настаивает: «Собственно классическое искусство существовало *только* у греков...»; иначе говоря, каждому периоду – своя художественная форма.

Для их обозначения Белинский вновь возвращается к понятиям «классическое» и «романтическое», однако в измененном (по сравнению с «Литературными мечтаниями») виде. Эти понятия полностью лишаются оценочно-эмоционального и нормативного оттенка. Достоинство каждой формы вытекает не из ее абсолютного преимущества над другою, а из соответствия своему времени.

Остановимся на содержании каждой из форм. Классическое искусство объективно, пластично, запечатлено примирением «духа с природою», «идеи с формою». На языке прежних понятий Белинского (которыми он, впрочем, уже не пользуется) оно скорее реально, чем идеально, – трактовка, более согласная с западноевропейской и русской эстетическими традициями. Характерно и то, что Белинский теперь отделяет античное искусство, скажем, от древней поэзии Востока, как выражение иной, новой стадии (ср. суммарный подход в статье «О русской повести...»: «Поэзия *всякого* народа, в начале своем, бывает согласна с жизнью...» и т. д.).

Романтическое же искусство субъективно, обращено к внутреннему человеку, к его сокровенной психической жизни и в этом смысле означает перевес духа над природою и идеи над формою.

Дисгармоничность романтической формы – источник дальнейшего движения, залог примирения противоположных элементов, и оно действительно совершается в искусстве «новейшем». «Происходя исторически, непосредственно от второго (романтического искусства. – Ю. М.), наследовав всю глубину и обширность его бесконечного содержания и обогатя его дальнейшим развитием христианской жизни и приобретением нового знания, оно примирило богатство своего романтического содержания с пластицизмом классической формы» (3, 428).

Хронологическая граница новейшего искусства приходится на эпоху Возрождения (понятие, отсутствующее у Белинского). Ее первые представители – Сервантес и Шекспир. Затем следует время законного и почти полного владычества новейшего искусства; все (или почти все) значительные художники – ее законные представители: не только Вальтер Скотт, Купер, Гёте, Пушкин, но и... Байрон. При наложении на критику Белинского современных взглядов (согласно которым Байрон – типичнейший романтик) этот факт кажется непонятным и обычно обходится. Между тем он всецело вытекает из историко-литературной концепции критика. Белинский обычно не останавливался перед крайними выводами из теоретических посылок. Если время законного господства романтической формы закончилось, то и Байрон – вовсе не романтик, а представитель новой поэзии.

Другой парадокс, вытекающий из той же концепции, – ниспровержение классицизма (в первую очередь французского), который Белинский не отграничивает от литературы Просвещения. Критик, мы знаем, и раньше не жаловал ни того ни другого, причем мотивы чисто эстетические – отвержение классицистической поэтики – переплетались у него с политическими антипатиями к радикализму периода Великой французской буржуазной революции. Теперь негативная позиция критика получила теоретическое обоснование: для классицизма (особенно французского) просто не находится места в его системе. Корнель, Расин, Буало, Мольер, Кребийон, Вольтер, Дюси, Аддисон, Поп, Альфьери – ни более ни менее как «поэтические уроды», не имеющие права на существование. Раньше (в период «Литературных мечтаний») Белинский осуждал классицизм как явление сдерживающее, консервативное, ретроградное; теперь – как явление несвоевременное, неуместное. Поэтому критик даже отказывает ему в определении «классицизм» (ведь классическое искусство было только в древности), оставляя наименование «псевдоклассицизм».

Точно так же новые романтики – конца XVIII – начала XIX в. – это «так называемые романтики»: ведь подлинный романтизм с истечением Средних веков завершился. Однако отношение Белинского к запоздалому романтизму значительно лучше, чем к запоздалому классицизму. Ведь у «так называемого романтизма» есть свое оправдание: он явился реакцией на «псевдоклассицизм», нейтрализуя его влияние и как бы восстанавливая историческую справедливость. Односторонни и ущербны тот и другой, но псевдоклассицизм – это яд, псевдоромантизм – противоядие: «...Романтическое неистовство было нужно как отрицание ложного классицизма: сделав свое дело, оно, в свою очередь, стало так же смешно, как и классическая чопорность» (3, 429). В статье «Очерки русской литературы...», написанной вслед за статьей «Горе от ума...», Белинский относит к романтически односторонним писателям Шиллера, Жан Поля и Байрона, который таким образом вернул себе законное место в романтизме⁹.

Упомянутая статья об «Очерках русской литературы» Н. Полевого интересна тем, что Белинский применяет здесь свою систему к истории русской литературы. В России не было собственно классического (античность) и собственно романтического (Средние века) периодов; но закон поступательного развития поэзии требует своего, поэтому и в отечественной словесности появляются писатели с чертами каждой из этих форм. Таковы Жуковский и Державин: «Жуковский по преимуществу романтик... Державин по преимуществу классик, во внутреннем значении этих слов» (3, 507).

Особенно охотно и подробно пишет критик о Жуковском. Хронологически романтизм Жуковского еще более несвоевременен, чем творчество большинства его западноевропейских собратьев, скажем, романтиков йенского круга, ибо русский поэт выступил вслед за ними, в резко меняющейся литературной ситуации. Однако Белинский относился к нему, мало сказать, положительно – нежно и проникновенно. Объяснялось это не только обстоятельствами литературного развития критика, душевным расположением и созвучием («...как не любить этого поэта, которого каждый из нас с благодарностью признает своим воспитателем...» – 3, 505), но и теоретическими посылками. Жуковский был «призван на великое» – «осуществить, через поэзию, в своем отечестве, необходимый момент в развитии духа, момент, выраженный в жизни Европы средними веками, одухотворить отече-

ственную поэзию и литературу романтическими элементами» (3, 507). Историческое оправдание нового западноевропейского романтизма («так называемого романтизма») в том, что он сглаживал и нейтрализовал влияние «лжеклассицизма». Оправдание поэзии Жуковского в чем-то более важном – в том, что она компенсировала отсутствовавшую в России целую художественную эпоху.

Поэтому понятие «романтизм средних веков» применительно к Жуковскому и России наполняется у Белинского глубоким позитивным смыслом. Вместе с тем переоценивается и само понятие подражательности. Критики декабристского поколения упрекали Жуковского в невнимании к своему, в переимчивости (отголосок этого взгляда у Н. Полевого: «...он не может простить Жуковскому отсутствие народности»). Белинский же обращает этот недостаток в достоинство: именно благодаря ориентации на западноевропейский романтизм Жуковский смог выполнить свою миссию. На этом примере, кстати, хорошо видно, что критерий национально-характерного перестал быть ключевым, подчинившись общей историко-эстетической системе Белинского.

Что касается Пушкина, то он объединил в себе сильные качества и Державина, и Жуковского («...весь Жуковский, как и весь Державин, в Пушкине...»), подобно тому как новейшее искусство на Западе объединяет в себе элементы классической и романтической форм. Пушкин и есть русское проявление новейшего искусства, вступающее в ряд таких мировых явлений, как Шекспир, Гёте, Вальтер Скотт и т. д.

4

Ось, вокруг которой сложилась система Белинского, – «великая антитеза»¹⁰ античного и неантичного, прокладывавшая себе путь в европейском эстетическом сознании с конца XVII в. и теоретически закреплённая немецкой эстетикой XVIII – начала XIX в. Антитеза развивалась вначале в сторону преодоления категории образца и признания за каждым периодом своей собственной меры достоинства и совершенства, а затем – и в сторону более динамичного внутреннего соотношения периодов. Их обогащение, творческое самоуглубление открывало перспективу

грядущего синтеза путем отвращения сильных сторон каждой из форм. Уже в шиллеровской классификации сентиментальная поэзия скрывала в себе стимулы выхода к новому периоду, восстанавливающему на новом уровне «наивное ощущение». Ф. Шлегель в статье «Об изучении греческой поэзии» (написана в год публикации шиллеровского трактата – в 1795, но увидела свет в 1797 г.) мыслит современность под знаком романтического искусства (ее вершина – Шекспир), которое, однако, должно уступить место новой поэзии. Уже сейчас ее черты – «объективность», «очаровательная полнота и пленительная грация»¹¹ – явлены творчеством Гёте, выступающим посланцем литературы будущего в современности.

В 10-е годы XIX в., когда сам Ф. Шлегель отказывался от антитезы классической и романтической поэзии, теория, сложению которой он столь деятельно содействовал, широко захватила другие страны, в том числе и Россию¹².

Собственно русская традиция разработки этой теории состояла в том, что искомая будущая форма всемерно приближалась к современности. Объявлялось, что наступившая эпоха есть уже время нового искусства. В этом направлении развивалась мысль Д.В. Веневитинова, И.В. Киреевского, В.Ф. Одоевского и особенно Н.И. Надеждина, чей опыт оказывал на Белинского самое непосредственное влияние. Тезисы диссертации Надеждина «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической», защищенной в Московском университете в 1830 г., в частности, гласили: «Романтическая поэзия окончила свое существование и сейчас не существует»; «период романтической поэзии ограничен временем, носящим название средних веков»; «мир, в котором мы живем, коренным образом отличается от средних веков»; «восстановление романтической поэзии в наше время невозможно»¹³.

Белинский в своей суммарной оценке деятельности Надеждина почти буквально повторил эти мысли: «Г-н Надеждин первый сказал и развил истину, что поэзия нашего времени не должна быть ни классическою (ибо мы не греки и не римляне), ни романтической (ибо мы не паладины средних веков), но что в поэзии нашего времени должны примириться обе эти стороны и произвести новую поэзию» (5, 213). Высказывание, не оставляющее никаких сомнений в том, что традицию историко-литературной систематизации Белинский воспринял главным образом от Надеждина.

Это предопределило характер усвоения Белинским гегелевской исторической системы (нам важна сейчас только данная сторона проблемы). У Гегеля, как хорошо известно, искусство проходит через три формы, или ступени, – символическую, классическую и романтическую. Белинский весьма бегло говорит о первой форме, символической, но самое главное, достраивает систему четвертой формой – новейшей. У Гегеля современность мыслится под знаком романтического искусства; у Белинского – под знаком искусства новейшего, начавшегося с эпохой Возрождения и простирающегося через современность в будущее. У Гегеля трехступенчатая эволюция завершается на остром диссонансе: романтическая форма повторяет глубинную конфликтность символической формы, усложняет эту конфликтность (в символическом искусстве она проистекает из «неудовлетворительности идеи»¹⁴, в романтическом – из неудовлетворительности оформления, которое остается позади идеи) и в конце концов открывает перспективу вытеснения художественного образа философией, являющейся более высокой формой постижения духовно-конкретного. У Белинского последняя форма объединяет сильные стороны предыдущих, прежняя конфликтность погашена, а новая еще не обозначена; движение буквально завершается последним примирительным аккордом.

Система русского критика складывалась в период примирения, что прозрачно-отчетливо отразилось в ее фактуре, в особенности в облике последней стадии. Влияла и упомянутая отечественная традиция, которая тоже (если вспомнить о Надеждине) развивалась в «примирительном» духе или, по крайней мере, не была свободна от тенденции примирения. Причем сферой преломления тенденции оказывалась не только художественная периодизация, но и общественная, социальная, политическая. И тут мы сталкиваемся с принципиально новой гранью системы Белинского.

Она состоит в том, что «учение Гегеля о триадическом ходе развития искусства перестраивается Белинским в учение о триадическом духовном развитии человечества»¹⁵. Изначально художественная и духовная история связаны в любом философском учении того времени, в том числе, конечно, и у Гегеля, поскольку «искусство берет свой источник из самой абсолютной идеи»¹⁶. Однако Белинский делает эту связь более конкретной и жесткой. У него *сами возрасты развития человечества, сами периоды его духовной истории* совпадают с указанными художественными

формами. Был классический период (античность), был период романтический (Средние века); теперь наступил новый период – действительности. «*Действительность* – вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем – и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни» (3, 432). Именно «во всем» – в том числе «и в жизни»!

Тут, правда, возникает противоречие чисто хронологическое: Белинский говорит о «нашем веке», т. е. XIX в., в то время как новый период, по логике его системы, начался еще после Средневековья. Однако противоречие снимается тем, что критик мыслит новое время как процесс волнообразный: «лжеклассицизм» силился повернуть развитие вспять, «так называемый романтизм» выправил положение, и вот теперь возобновилось движение в сторону «действительности»¹⁷.

Таким образом, современная эпоха человечества в целом, а не только его искусство, понимается Белинским как эпоха примирения. «Наш век есть век примирения...» (3, 433). Примирение существует не как достигнутый результат, а как тенденция; поэтому осложнения, диссонансы на пути к нему допустимы, даже необходимы, но лишь в порядке преходящих моментов генерального движения. В таком духе Белинский интерпретирует Гамлета, Фауста и – уже на исходе примирительного периода – Печорина¹⁸.

У каждого из упомянутых персонажей была эпоха младенчески-бессознательной, гармонической общности с природой и окружающим миром – так сказать, классическая эпоха. Потом наступил момент дисгармонии, отпадения, своего рода романтический момент развития духа – гарантия выхода в новое состояние, состояние примирения, но еще не само это состояние, а его мучительное, тягостное ожидание. Таков теперешний момент и Гамлета, и Фауста, и Печорина. «Дух его (Печорина. – Ю. М.) созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: *действительность* – вот сущность и характер всего этого нового... Это переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет...» (4, 253). (См. также в настоящей книге работу «Гамлетовский вопрос как проблема русской философской эстетики».)

Кто перешел рубеж, вышел из «переходного состояния», так это Пушкин в последних произведениях. «...Чтобы постигнуть всю глубину этих гениальных картин... должно пройти чрез мучительный опыт внутренней жизни и выйти из борьбы

прекраснодушия в гармонию просветленного и примиренного с действительностью духа» (2, 348–349). Значение Пушкина в сознании критика в это время чрезвычайно повышается; притом важно, что поэт оказывается равным великим писателям мировой литературы не только по художественной силе своего таланта (что Белинский признавал всегда), но и по содержательной глубине и значительности. Ведь Пушкин выражает момент примирения с действительностью, а это есть высший и притом общий момент развития современного человечества.

Обычные параллели, которые проводит теперь Белинский к Пушкину, – это Гомер (как выразитель объективности на стадии классического искусства), Шекспир и Гёте (как выразители сходных тенденций в современном искусстве). Характерно место из письма Белинского К. Аксакову от 10 января 1840 г.: «Радуюсь твоей новой классификации – Гомер, Шекспир и Гоголь, но и дивлюсь ей. Куда же девался Гёте?» И еще одна поправка: «У меня на месте Гоголя стоит Пушкин, который всего поглотил меня...» (11, 435). Итак, тот же ряд: Гомер, Шекспир, Гёте, Пушкин; Гоголь же оказывается ниже. И конечно, ниже Пушкина оказываются Шиллер («далеко кулику до Петрова дня» – 11, 380), а у нас, скажем, Жуковский, ибо они являются представителями романтической (новоромантической) поэзии.

Неприязнь Белинского к Шиллеру в этот период хорошо известна и логически объяснима именно примирительными тенденциями русского критика. Но не все еще разъяснено, и это можно передать с помощью следующего вопроса: почему так разнится отношение Белинского к Шиллеру и Байрону?¹⁹ Богоборчество, бунтарство – неотъемлемые черты облика английского поэта, а между тем они, кажется, ничуть не шокировали Белинского и в апогее его примирительного состояния. Истоки этого парадокса – в характере восприятия Шиллера и Байрона, заложенном еще на начальном этапе деятельности критика.

В «Литературных мечтаниях» отмечено: «...если Байрон взвесил ужас и страданье²⁰, если он постиг и выразил только муки сердца, ад души», то «Шиллер передал нам тайны неба, показал одно прекрасное жизни... пропел нам только свои заветные думы и мечтания...» (1, 32). Байрон и Шиллер в своей одно-сторонности – антиподы; один выразитель злого начала («ад»), другой – возвышенного («небо»). На этой антитезе сформировалось восприятие Шиллера в примирительный период критика, только, разумеется, с другой, негативной, даже гневной окраской

по отношению к немецкому поэту. «За что эта ненависть? – спрашивал Белинский и объяснял: – За субъективно-нравственную точку зрения, за страшную идею долга, за абстрактный героизм, за прекраснодушную войну с действительностью – за все за это, от чего я страдал во имя его» (11, 385).

Белинский различал критику однородную в своей негативности, безыдеальную, и критику, осложненную просветительскими и революционными установками, а также иллюзиями, априорно предписываемыми обязательностью жизненного поведения. Первое воплотилось Байроном; второе – Шиллером, причем парадоксально то, что для Белинского, склонявшегося к примирению, Шиллер был вместе с тем неприемлем и своей «Resignation», т. е. подчинением индивидуального Молоху общего принципа. Тут «побиеение фантазией», вражда к абстрактному и априорному сливались в сознании Белинского с борьбой во имя индивидуального человеческого чувства, и союзником его оказывался Гейне.

К этому контексту принадлежит выпад Белинского против женских персонажей Шиллера: «Женщин его очень не жалуя» (11, 351). Почему «не жалуя», видно из противоположного примера – характеристики шекспировской Джульетты (Юлии): «Юлия... обладает всеми романтическими элементами; любовь была религиею и мистикою ее девственного сердца... а между тем это существо не облачное, не туманное, все *земное* – да, *земное*, но насквозь проникнутое небесным» (3, 433). Образ являет собою синтез противоположных элементов – «романтического» и «земного» (классического); поэтому-то Шекспир – представитель новейшей поэзии.

Что же касается Шиллера, то он неприемлем критику не тем, что выражает романтическое (неоромантическое) начало, а тем, что последнее окрашено в идеальные тона. Иное дело – Байрон. «Это был поэт гордого самым собою отчаяния. Сын XVIII века, он с презрением оттолкнул от себя его бедные радости, его нищенские наслаждения...» (2, 468). Словом, лучше бездонное отчаяние, «железный стоицизм», чем прекраснодушие. В такой интерпретации Байрон полностью совпадает с разобранными Белинским литературными персонажами – Гамлетом, Фаустом и особенно Печориным (текстовые переключки здесь налицо), ибо выражает второй, романтический, момент развития человечества, момент дисгармонии, являющийся залогом перехода к гармонии и примирению. Парадокс Белинского в том, что

он выступал во имя примирения с действительностью, проповедовал гармонию, «индийский покой созерцания» (Герцен), но при этом с повышенной остротой чувствовал и эстетически интерпретировал дисгармоничное, отчаянное, отнюдь не гармоническое состояние²¹.

5

В начале 1840-х годов Белинский выходит из периода примирения, а в месте с тем перестраивается весь комплекс его литературно-эстетических взглядов. Мы вновь наблюдаем действие уже отмечавшейся закономерности: Белинский не изобретает новых положений, он движется в пределах наличного «мыслительного материала», перетолковывая и преобразуя его изнутри.

Иначе говоря, сохраняется уже выработанная периодизация духовной и художественной жизни человечества. Но она теперь насыщается обостренно социальным, критическим смыслом.

Древний, классический мир – не только мир пластической красоты, объективности, цельности. Это мир гражданской публичности, личной свободы, республиканских традиций. Вся современная история с ее катаклизмами, переворотами, революциями, включая Великую французскую революцию, осуществляет заветы, сформулированные античностью.

Средневековый, романтический мир выступает теперь в двойственном свете. Это не только пробуждение и утончение субъективного начала, сокровенной жизни сердца, но и умерщвление естественных человеческих потребностей, подчинение их общему и надличному началу (этот момент намечался уже в критике Белинским Шиллера в примирительный период), феодальной иерархии и деспотизму монархов. Отсюда двойственная роль Средних веков в истории – и прогрессивная и реакционная: «Знаю, что средние века – великая эпоха, понимаю святость, поэзию, грандиозность религиозности средних веков, но мне приятнее XVIII век – эпоха падения религии» (12, 70).

Новая эпоха – это не только примирение античной объективности и внутренней, субъективной сферы духа, открытой романтизмом; и не только выход к действительности в общем фило-

софском смысле. Это преодоление отжившего в политике, в религии, быту, общественной жизни, т. е. полное отторжение феодальных пут, деспотизма, религиозного диктата, гнета семейных и бытовых предрассудков. Это великая освободительная, революционная стихия. И литература нового периода оказывается причастной к ней, проникается ее дыханием.

Соответственно пополняется круг представителей новой формы искусства. Восходя к Сервантесу и Шекспиру, продолженная в Новое время Гёте, В. Скоттом, Купером, Байроном, она в то же время представлена и такими писателями, как Гейне, Шиллер, Беранже, Жорж Санд. Характерен контекст упоминания имени Байрона: «Отрицание – мой бог. В истории мои герои – разрушители старого – Лютер, Вольтер, энциклопедисты, террористы, Байрон ("Каин") и т. д.» (12, 70). Байрон фигурирует в одном ряду с Вольтером и энциклопедистами, прежде отвергаемыми Белинским. Но не только бог отрицания определяет литературные суждения критика. Жорж Санд близка ему в этот период идеями социалистического переустройства общества, что резко контрастирует с прежним негативным отношением критика к утопическому социализму.

Меняется и представление об исторической динамике в целом. Белинский, мы говорили, еще в конце 1830-х годов связал художественную периодизацию с общественной, превратив триаду развития искусства в триаду развития человечества. Но при этом подразумевалось человечество вообще, развитие человеческого духа в целом. Теперь он конкретизирует идею применительно к отдельным народам, регионам и странам. В самой динамике движения (но не в ее конкретном содержательном наполнении) Белинский следует за Гегелем, у которого определенную стадию «развития всеобщего духа» воплощает определенный народ и после выполнения своей миссии этим всеобщим духом оставляется на произвол судьбы, уступая место другим, избранным народам. Гегелевская формула всемирной истории есть формула своеобразной мировой эстафеты или же поднимающейся вверх лестницы²².

Белинский дает свою, другую формулу: «Нет на земле племени, которое бы не принадлежало к семейству человеческого рода; но дело в том, что одно племя меньше, а другое больше принадлежит человечеству и что в этом отношении все племена и народы представляют собой цепь, звенья которой с обоих концов постепенно увеличивается к центру» (5, 306). Место эстафеты

(или лестницы) занимает цепь; но оба образа имеют принципиальное сходство. И тот и другой передают тесную связь всех «племен» в историческом процессе, но в то же время их различное отношение к его магистральной, или центральной, идее. Одни народы воплощают эту идею больше, другие меньше; именно через ведущие народы и их последовательную смену у кормила истории осуществляется поступательное движение человечества. Напомню, как решался вопрос в «Литературных мечтаниях»: «Да — только идя *по разным дорогам*, человечество может достигнуть своей единой цели» (1, 35). Теперь соотношение «дорог» вырисовывается иначе: на иных цели не достигнешь, а угодишь в тупики или закоулки истории.

Все это имеет прямое отношение и к иерархии национальных литератур и их представителей. Ведь магистральный путь человеческой истории известен: Древний Восток, античность, Западная Европа. Россия лишь со времени петровских реформ приобщилась к этому развитию. Потенциальные возможности ее безграничны, будущее многообещающе; но как оно реально сложится, какую фазу мировой истории явит миру, Белинский не знает и упреждать ход времени не собирается.

Отсюда решение им вопроса о мировом значении великих русских писателей — Гоголя и Пушкина. «Где, укажите нам, где веет в созданиях Гоголя этот всемирно-исторический дух, это равно общее для всех народов и веков содержание?.. Гоголь великий русский поэт, не более... Такова пока судьба всех русских поэтов; такова судьба и Пушкина. Никто не может быть выше века и страны; никакой поэт не усвоит себе содержания, не приготовленного и не выработанного историею» («Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова или Мертвые души», 1842: 6, 258–259).

Напомню, что еще два года назад Белинский считал Пушкина всемирно-значительным писателем, равным Гомеру, Шекспиру или Гёте. Тогда критерием отбора служила мера воплощения художнической объективности и гармонии, как их понимал Белинский в примирительный период; теперь — соответствие магистральному движению человечества, тому материалу, который не привносится извне, но вырабатывается долговременным историческим опытом. И соответственно тому, как определенные регионы и страны явились носителями эстафеты исторического прогресса, так и выросшие на их почве писатели: Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Гёте, Шиллер, Байрон, В. Скотт, Купер,

Жорж Санд и т. д. — оказались обладателями ранга всемирно-исторических гениев.

За первым рядом художников Белинский различает писателей другого ряда; и все равно последние имеют всемирное значение, так как сформировались на той же почве: «...не только Сервантес, Вальтер Скотт, Купер как художники по преимуществу, но и Свифт, Стерн, Вольтер (философские романы и повести), Руссо ("Новая Элоиза") имеют несравненно и неизмеримо высшее значение во всемирно-исторической литературе, чем Гоголь, ибо в них совершилось развитие эпоса и со стороны содержания, и со стороны искусства, и со стороны содержания и искусства вместе» (6, 421).

Из упомянутых имен некоторую сложность для критика являет собою Купер. Молодость представляемой им страны с только что пробуждающимися огромными силами и еще не определившимся историческим жребием пробуждает аналогии с Россией и русской литературой и, следовательно, заставляет ожидать сдержанного отношения к американскому писателю. Между тем Белинский чрезвычайно высоко оценивает Купера именно как романиста всемирного ранга, постоянно сопоставляет его с Вальтером Скоттом и даже ставит выше последнего.

Дело в том, что аналогия с русской литературой у Белинского неполная. Очень важно как будто бы беглое его замечание из характеристики романа Купера на фоне творчества шотландского романиста: если у Вальтера Скотта «пестрота и многосложность деятельной, кипучей европейской жизни», то у Купера — тесное пространство палубы, локальная драма, но, прибавляет критик, драма, «корни которой иногда *скрываются в почве материка*, а величавые ветви осеняют девственную землю Америки» (4, 458). Для Белинского европейский строй жизни не только общественный, социальный уклад, но и выросший на его почве строй человеческих отношений и интимных чувств, достигших высокой степени развитости и предоставивших поэтому Куперу (как и Скотту) возможности для романного воплощения, для развития жанра романа. Словом, творчество Купера — это как бы североамериканский извод европейской традиции.

Остановимся кратко на развитии историко-литературной концепции Белинского в последние годы его жизни.

Во второй статье пушкинского цикла (1843) критик с новых позиций подходит к романтизму, дополняя историческую периодизацию другой – типологической. Видимо, требование «дополнительности» – в природе романтизма, заставляет постоянно менять точку наблюдения и удвоять критерии. У Ф. Шлегеля, например, это не только «исторический термин, означающий новую европейскую поэзию в отличие от античной», но и «вечный элемент всякой подлинной поэзии, всего лучшего в прошлой культуре, в том числе античной»²³. В немецком эстетическом сознании понятие романтизма в целом то локализуется до определенной школы – йенской или гейдельбергской, то расширяется до весьма больших пределов²⁴. Да и в современном литературоведении нетрудно увидеть нечто похожее хотя бы на примере различения «романтизма» как направления (или «метода») и романтики как постоянного элемента искусства.

Белинский склонялся к некоторой двойственности термина еще в «Литературных мечтаниях», понимая под романтизмом и послеантичную поэзию, и истинное, творческое, самобытное начало поэзии вообще. Затем такая двойственность была вытеснена исторической периодизацией. Но, видимо, последняя не до конца устраивала критика, так как не полностью охватывала все многообразие романтизма.

По-прежнему связывая романтизм со Средними веками («Средние века – действительно романтические по превосходству»), Белинский теперь признает вечное существование романтизма, определяемого «как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» (7, 145). Существовал восточный романтизм, потом греческий, наконец, возник романтизм Средних веков. За ним следует новый романтизм. Центральный пункт концепции Белинского – переход от средневекового романтизма к новому, сама конфликтность, мучительный драматизм перехода.

Ибо этот переход одновременно означает переход к новому общественному и политическому устройству, разрушение средневековых норм и ограничений. «Давно уже условия жизни и основы общества были другие, не похожие на те, которыми крепки были средние века; но романтизм Средних веков все еще

держал Европу в своих душных оковах, и – боже мой! – как еще для многих гибельны клещи этого искаженного и выродившегося призрака!.. XVIII век нанес ему удар страшный и решительный; но дело тем не кончилось... Всякое сильное историческое движение необходимо порождает реакцию своей крайности: вот причина внезапного появления романтизма средних веков в литературе XIX века» (7, 164). Раньше романтизм начала нового столетия рассматривался Белинским как явление несвоевременное (хотя и полезное в качестве противодействия другому несвоевременному явлению – «лжеклассицизму»); теперь – как явление еще и реакционное, нелепое, архаичное (восставший «покойник») во всех смыслах этого понятия, в том числе и в политическом. Критик даже отказывается именовать его «так называемый романтизм», но более определенно: романтизм Средних веков в современности.

Представители этого романтизма – братья Шлегели, Тик, Новалис; во Франции – Ламартин и Гюго («оба они истощили воскресший романтизм средних веков...» – 7, 166). Сам Гёте заплатил ему дань в «Страданиях юного Вертера», а еще больше Шиллер, который, с одной стороны, был «поэтом гуманности» и свободомыслия, а с другой – «романтиком в смысле средних веков». Но Байрон решительно выводится Белинским из этого ряда: «Он был провозвестником нового романтизма, а старому нанес страшный удар» (7, 165).

Интересно, однако, что Жуковский, будучи романтиком «в смысле средних веков», ничего не утратил, в глазах Белинского, в своем значении. Причина – в особенностях русского исторического процесса, точнее в отступлении его в прошлом от магистрального направления. «В России не было своих средних веков, и в литературе не могло быть самобытного романтизма, а без романтизма поэзия то же, что тело без души». И «в Жуковском русская литература нашла своего посвяителя в таинства романтизма средних веков» (7, 166). Словом, заслуга Жуковского мыслится Белинским, как и раньше, в том, что поэт компенсировал отсутствовавшую в духовной жизни России стадию.

Каков же облик *нового* романтизма? «Романтизм нашего времени есть сын романтизма средних веков, но он же очень сродни и романтизму греческому... Общество все еще держится принципами старого, средневекового романтизма, обратившегося уже в пустые формы за отсутствием умершего содержания; но люди, имеющие право называться *солью земли*, уже силятся

осуществить идеал нового романтизма» (7, 158). Облик нового романтизма формируется по привычной схеме слияния античного и средневекового элементов, и здесь он совпадает с обликом нового искусства, новой его формы вообще. Но в то же время это именно идеал («идеал нового романтизма»), причем не только художественный. В нем примиряются различные стороны человеческого существования: внутренняя и внешняя, происходит «гармоническое уравнивание всех сторон человеческого духа»; это идеал разумного жизнеустройства, и, видимо, совсем не случайно в контексте рассуждений о романтизме возникло упоминание о людях, именуемых «солью земли», — определенно о теоретиках и практиках утопического социализма.

Новое понимание романтизма до некоторой степени подменяет триадическую периодизацию форм искусства. В дальнейшем Белинский еще дальше отходит от нее — по мере того как он удаляется от философии немецкого классического идеализма, от традиций русской философской эстетики, по мере того как весь строй его мироощущения приобретает новый, так сказать, реалистический характер.

С этой точки зрения особенно интересна одна из последних работ Белинского — «Тереза Дюнойе» (1847). Посвященная одноименному роману Евгения Сю, статья содержит очень широкий обзор истории мирового романа в целом, выдержанный под довольно определенным углом зрения. Каким? Это становится ясным из подхода критика к конкретным именам и произведениям.

Роман, считает Белинский, «порожден рыцарскими временами»; это давало критику очередной повод поговорить о романтизме Средних веков. Но даже понятия такого автор не упоминает. Средневековый роман определен по одному признаку — отступления от действительности («между действительным и мечтательным миром не проводилось никакой черты» — 10, 103), и определен однозначно. Зато произведения, порожденные противоположной тенденцией — к действительности, в частности те, которые отмечены печатью «сатиры», вызывают сочувственное отношение критика: «гениальный Рабле», «Вольтер XVI века» и особенно «великий Сервантес», у которого «сатира явилась в форме высокохудожественного романа».

Роман XVIII в. — Август Лафонтен, Жанлис, Шпис, Радклиф, Дюкре-Дюмениль, даже Ричардсон и Филдинг — оценивается весьма сдержанно — за всевозможные ограничения худо-

жественной перспективы – или «моральными правилами» и сентиментальными наставлениями, или «мистически-фантастически-аллегорическими» элементами. «...Все они изображали действительность, жизнь и людей в искаженном виде...» (10, 104).

К «приятным исключениям из общности этого явления» Белинский относит романы Лесажа («он изображал жизнь и людей такими, каковы они есть на самом деле...»), Пиго-Лебрена, Крамера, и особенно Свифта и Стерна. Но наивысшую похвалу вызывает у критика «История кавалера де Грие и Манон Леско» аббата Прево: произведению этому, «по его поэтической и психологической верности, суждено бессмертие».

Стремление романа (и литературы в целом) «быть верною картиною общества» натолкнулось на противоположную тенденцию – здесь Белинский переходит к явлению, которое он именовал прежде «так называемым романтизмом» или воскрешением романтизма средневекового в современности, в конце XVIII – начале XIX в. Это Матюрен, который «изумил всех в своем „Мельмоте Скитальце“ необузданностию дикой фантазии»; это «гениальный Гофман», который, с одной стороны, обладал «удивительным юмором, при огромном таланте изображать действительность во всей ее истинности и казнить ядовитым сарказмом филистерство и гофратство», а с другой стороны, впадал в «фантастические нелепости», которым принес в жертву «бессмертие имени своего в потомстве». Это Жан Поль, который «с замечательным талантом выражал свои раздуто идеальные, натянуто превысprenние идеи о значении человека и жизни его» (10, 108). Это Тик – «романтик по убеждению и довольно посредственный писатель». Влияние указанного направления критик видит у Гёте (в «Вертере»), Шатобриана («Рене»), Сенанкура («Оберман») и, наконец, Дарленкура, который «довел до карикатуры это *романтико-пиэтическое* направление». Вот в каком словосочетании выступает теперь у Белинского понятие романтизма.

К «неистовой школе», к которой Белинский относит Бальзака, Гюго, Жанена, Сю, Дюма «в первую эпоху их деятельности», отношение его двойственное, что вытекает из применяемого им к литературе главного критерия. Представители «неистовой школы» уводили от действительности, но при этом «не брались ни за отвлеченные, ни за фантастические идеи (как немецкие романтики. – Ю. М.), но всегда имели в виду общество»; они «страшно лгали» на жизнь, но при этом «иногда и говорили правду, а главное – подняли важные общественные вопросы –

больше всех вопрос о пауперизме». Обратим внимание, что Гюго теперь выводится Белинским за пределы неоромантического направления.

Истинное назначение современного романа открыл Вальтер Скотт. «Во всех лучших романах прежнего времени видно стремление быть картиною общества... Но это было только стремлением...» В. Скотт его осуществил. За ним последовали Жорж Санд, Диккенс и Гоголь. У последних трех роман приобрел новое качество – стал «социальным». Суть такого романа – «художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностию» (10, 106).

Картина развития мировой литературы (в аспекте романа) дополняется схемой истории новой русской литературы, набросанной в одной из последних работ Белинского – во «Взгляде на русскую литературу 1847 года» (1847–1848).

Литература в России «начала натурализмом», стремлением к действительности (Кантемир как сатирик). Правда, «в лице Ломоносова она обнаружила стремление к идеалу», и это направление продолжилось и в дальнейшем. Можно подумать, что Белинский возвращается к концепции реальной и идеальной поэзии, но это не так. Реальная и идеальная формы интерпретировались Белинским как вечные и в смысле соответствия природе искусства равноправные. Направлению же, заданному Ломоносовым, предстояло приблизиться к действительности. Например, Озеров, Жуковский и Батюшков «были верны идеалу, но этот идеал у них становился все менее и менее отвлеченным и риторическим, все больше и больше сближающимся с действительностию...» (10, 290). Еще больше слились оба элемента у Пушкина. Стремление к действительности, к «натуральности» – магистральное направление русской литературы, увенчанное Гоголем и новейшей «натуральной школой».

Так выглядит теперь историко-литературная концепция Белинского.

Спиралевидное, триадическое движение уступает место движению по одной, преимущественно восходящей, линии, обусловленной последовательным накоплением некоего качества – «натуральности». Приближением к действительности (или временным, частичным удалением от нее) определяется мера художественного прогресса. «Характерно, что даже романтическое творчество Жуковского (впрочем, без употребления этого поня-

тия) оценивается теперь постольку, поскольку оно заземляет, делает более естественными идеальные элементы»²⁵, т. е. рассматривается как бы в русле натурального направления.

По сравнению с прежними концепциями Белинского новая обнаруживает утрату определенной доли диалектичности. Но не будем преувеличивать это явление. То, что лежало на магистральной линии «сближения с действительностью», оценивается критиком довольно глубоко и тонко (отзывы о Скарроне, аббате Прево, не говоря уже о разборах произведений отечественных писателей – «Обыкновенной истории» Гончарова, «Кто виноват?» Герцена и т. д., и т. п.). Далее, и по отношению к писателям, не отвечающим более его сегодняшнему мироощущению, Белинский отдает должное их таланту, гению и нередко рассматривает их творчество в весьма драматическом и сложном свете – как борьбу противоположных тенденций и направлений (Гофман, Жан Поль). А кроме того – и это, пожалуй, главное – новая концепция Белинского еще далеко не сложилась, не оформилась, не вылилась в окончательные и более или менее твердые положения.

Цель настоящего очерка – нащупать некую внутреннюю логику историко-литературной концепции Белинского и ее движения.

Белинский писал в 1842 г. в полемике с К. Аксаковым: «Как, кроме частных историй отдельных народов, есть еще история человечества, – точно так, кроме частных историй отдельных литератур... есть еще история всемирной литературы, предмет которой – развитие человечества в сфере искусства и литературы» (6, 421).

Эти слова довольно четко характеризуют главные особенности того типа мышления, который отличал Белинского. Одну особенность мы, собственно, уже упоминали – стремление к универсализации, к максимально полному объединению отечественного и зарубежного материала. Гегелевское «Истина – это целое» (*Das Wahre ist das Ganze*) вполне может быть отнесено к Белинскому. Но целое в аспекте литературы – это именно мировая литература (в свою очередь входящее в другое целое – мировую культуру, в развитие «всемирного духа» и т. д.). И отсюда – другая особенность эстетического мышления Белинского.

Собственно, история мировой литературы как таковой не была предметом специального внимания критика (лишь статья

«Тереза Дюнойе» может служить беглым подступом к этой теме). Но многие, если не большинство, его оценок внутренне тяготеют именно ко всеобщему, т. е. всемирному, аспекту художественной эволюции. Тяготение создается не единством точек зрения (ибо каждый предмет, обладая собственной логикой, требует своего подхода), но их соотносительностью, упорядоченностью и иерархичностью, так что в своей совокупности они представляют возможность потенциального восхождения к вершине, откуда должен открыться взгляд на всеобщее «развитие человечества в сфере искусства и литературы».

¹ Korff H.A. Geist der Goethezeit. Leipzig, 1953. T. IV. S. 101.

² Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953. Т. 1. С. 28. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

³ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 218.

⁴ См., например, в специальной работе: Kostka E.K. Shiller in Russian Literature. Philadelphia, 1965. P. 86–87.

⁵ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 409.

⁶ Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 182.

⁷ Там же. С. 183.

⁸ Шиллер Ф. Указ. соч. С. 183.

⁹ Но не окончательно: Белинский все еще колебался, стремясь быть верным своей системе. В статье «Сто русских литераторов» (1841) утверждает: «Шекспир, Байрон, Гёте, Шиллер, Пушкин – совсем не романтики, но представители новейшей поэзии» (5, 214). За пределы романтизма здесь выведен не только Байрон, но и Шиллер.

¹⁰ См. специальное исследование об истории понятия «романтическое»: Ullmann R., Gotthard H. Geschichte des Begriffes «Romantisch» in Deutschland. Berlin, 1927. S. 78; см. также: Михайлов А.В. Приготовительная школа эстетики Жан Поля – теория и роман // Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 16 и далее.

¹¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 121, 122.

¹² См.: Попов Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Указ. соч. С. 21.

¹³ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 252–253.

¹⁴ Гегель Г.В.Ф. Соч.: В 14 т. М., 1938. Т. 12. С. 86.

- ¹⁵ *Fasting S. V.G. Belinskij // Die Entwicklung seiner Literaturtheorie.* Bergen; Oslo; Tromsø, 1972. 1. S. 287.
- ¹⁶ *Гегель Г.В.Ф.* Указ. соч. С. 74.
- ¹⁷ С. Фастинг считает, что триадическая формула развития человечества сложилась у Белинского под влиянием М. Бакунина – его предисловия к «Гимназическим речам» Гегеля (*Fasting S.* Op. cit. S. 287). Однако правильнее считать, что эта формула выработалась под влиянием русской традиции интерпретации эстетической системы вообще, о чем говорилось выше.
- ¹⁸ О промежуточном характере статьи Белинского, посвященной «Герою нашего времени», см.: *Егоров Б.Ф.* Литературно-критическая деятельность В.Г. Белинского. М., 1982. С. 70–71.
- ¹⁹ Н.С. Лейтес, автор статьи «Белинский о Шиллере», проводит различие в подходе критика к Байрону и Шиллеру, но уже за пределами примирительного периода: Белинский «отличал бесстрашный и светлый оптимизм Шиллера от гордой байроновской скорби...» (*Шиллер Ф.* Статьи и материалы. М., 1966. С. 52).
- ²⁰ Белинский цитирует слова В.К. Кюхельбекера о Байроне из стихотворения «Смерть Байрона».
- ²¹ Следует добавить, что и в «примирительный период» отношение Белинского к Шиллеру не сводилось к отрицанию. Бросается в глаза, что в своих печатных оценках немецкого писателя он был значительно сдержаннее, чем в письмах и устных высказываниях. Дело в том, что с Шиллером Белинский попал в трудное, чтобы не сказать щекотливое, положение. Критик знал (по так называемым катковским тетрадам), что Гегель в своих лекциях по эстетике высоко ценил Шиллера-теоретика, видел в нем одного из своих предшественников (этот факт Белинский, кстати, упомянул и в одной из своих рецензий). Таким образом, Шиллер выступал предшественником той самой философии, опираясь на которую, Белинский строил свою систему примирения и отвергал Шиллера-художника.
- ²² См.: *Гегель Г.В.Ф.* Указ. соч. Т. 3. С. 333.
- ²³ *Попов Ю.Н.* Указ. соч. С. 21.
- ²⁴ См. об этом: *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 16.
- ²⁵ Это наблюдение сделано Р.П. Шагиняном в статье «Проблема романтизма у Белинского» (Труды Самарканд. гос. ун-та. 1964. Вып. № 153. С. 109).

Гамлетовский вопрос как проблема русской философской эстетики

1

Как известно, каждое из больших художественных направлений – классицизм, Просвещение, романтизм, реализм в его различных модификациях и т. д. – наложили на «образ» Шекспира свою печать или, иначе говоря, выдвинули свои аспекты шекспиризма. Тут очень важны оттенки и конкретные детали, ибо квалификационные определения вроде: «глубокое познание человеческого сердца», «власть воображения всеобъемлющего» и т. д. (слова О.М. Сомова о Шекспире) произносились представителями всех направлений (и произносятся до сих пор) и не очень-то помогают разграничению последних. Тем более, если эти направления родственные и хронологически не отделены или почти не отделены друг от друга.

В российской филологии эту проблему поставил еще Н.И. Стороженко, предложив отличать от романтической и других фаз шекспироведения «новую фазу шекспировской критики, которую с полным правом можно назвать философской»¹. Исследователь имел в виду прежде всего немецких теоретиков, но отзвуки философского шекспиризма, его самобытное проявление находил и у Белинского. При этом сама самобытность понималась как конфликт непосредственного восприятия и конкретных интерпретаций текста с априорной общей мыслью. Показательна характеристика статьи Белинского «Гамлет. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838): «В определении идеи пьесы Белинский не был оригинален; он держался известного взгляда Гёте, но зато в выяснении характера Гамлета на всем протяжении пьесы он проявил замечательное художественное чутье и высказал много глубоких психологических замечаний...»²

Примерно такая же точка зрения выражена в итоговом и весьма ценном труде «Шекспир и русская культура» (1965): Белинский «сумел оживить сухую философскую схему, вдохновенной импровизацией внести много нового в конкретное истолкование образа героя и других действующих лиц трагедии». «...Художественное чутье критика прорывалось через эти надетые на себя философские вериги»³.

Думается, однако, что отношение между конкретным истолкованием Шекспира и «философскими веригами» было несколько иное.

2

Философский уклон в шекспиризме наметился в России еще в рамках романтической теории последекабристского периода. Яркий пример – «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира, и в особенности о Ричарде III» (1832) В.К. Кюхельбекера.

Ю.Д. Левин, опубликовавший этот замечательный документ⁴, отметил, что в «Рассуждении» запечатлелся переход от наивно-романтического восприятия Шекспира, свойственного декабристам до 1825 г., к иному типу мышления с обостренным ощущением общественной динамики. «...Этому учила их сама история насильственно и жестко. Теперь они воспринимают Шекспира как живописца исторических катастроф – политических смут и народных мятежей»⁵.

Историзм приобретает у Кюхельбекера своеобразную форму детерминизма: Шекспир показывает, как одно событие отзывается в другом – хронологически удаленном и не имеющем с ним видимой связи. Отсюда восприятие всех восьми хроник как единого целого, причем характерно и обозначение жанра этого целого – «великая историческая поэма», обозначение, имеющее определенно ценностный характер (ср. гоголевское понимание истории: «Она должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и... из них составить одну величественную полную поэму»)⁶.

Детерминизм выражается и в том, что у Шекспира, по мнению русского критика, «таинственность» постепенно уступает место «поэтической ясности», иначе говоря, поначалу хаоти-

ческие, загадочные и лишенные смысла события в конце концов находят историческое объяснение: «Ближе всех к Шекспиру подходит тут Эсхил в своей славной трилогии (Агамемнон, Евмениды и Коэфоры)... И у Эсхила и у Шекспира преступления отомщаются преступлениями же; и у Эсхила и у Шекспира очищенные напоследок примиряются с разгневанным небом: но у того одно лицо, один мститель; у другого целое царственное племя, целый народ преступников, жертв и мстителей. Вот основная мысль поэмы Шекспира...» (С. 290).

Таким образом, механизм, управляющий разрозненными историческими событиями, по Кюхельбекеру, таков: нарушение первоначальной гармонии («падение Ричарда II и его насильственная смерть» – С. 291); затем – следствия этого события (кровавые междуусобия, когда «преступления ужасные наказаны новыми, еще более ужасными» – С. 295); и, наконец, восстановление былой гармонии, но, так сказать, на новом «витке спирали» («...наконец, примирение двух роз, алой и белой, в лице Генри Ричмонда и Елизаветы Йорк» – С. 290). Выстраивается своеобразная триада, реализующая действие некой надличной идеи, правда, пока в масштабе одной страны и одного народа.

3

Между тем еще до трактата Кюхельбекера, в рамках русской философской эстетики, разумеется, под сильным влиянием немецкой классической философии, наметилось трехфазисное понимание всей человеческой истории. Одним из первых его выразил Д.В. Веневитинов в произведении «Анаксагор. Беседы Платона» (опубл. впервые посмертно, в 1830 г.).

Начальная фаза – золотой век, состояние младенчества, естественной гармонии. Затем настает время борений «с противоречиями мира», раскола «между мыслию и чувством». Третья фаза ожидает человека в будущем, когда он «снова возвращается к своему началу» и снова наступит «эпоха счастья, о которой мечтают смертные»⁷.

На фоне «Рассуждения...» Кюхельбекера видно, по крайней мере, тройное отличие концепции Веневитинова. Историзм освобожден от всякой, можно сказать, эвменистической окраски: конфликты второй фазы не вытекают из каких-либо первоначаль-

ных преступлений и бед, но есть результат естественного возмужания человеческого духа («...Чтобы познать свою силу, человек принужден испытать ее в противоречиях...»). Сильнее подчеркнут фактор надличной идеи как некой универсальной закономерности. Наконец, эта идея преломлена в плоскость всего исторического процесса, причем последняя его фаза – третья – откровенно сближена с социально-утопическими концепциями справедливого общественного устройства и, собственно, служит его философским обоснованием. Сохраняется, однако, напряженно-драматическое переживание второй, современной фазы, со всеми ее «борениями», коллизиями, внутренним расколом и мучительным разладом мысли, чувства и дела⁸.

На почве философского историзма возникла и трактовка «гамлетовского вопроса» у Белинского. А именно – его отношение к гётевскому объяснению поведения Гамлета и прежде всего того обстоятельства, что последний медлит в осуществлении своей мести (русский критик познакомился с этой концепцией по публикации: Характер Гамлета (Из Гётева романа «Вильгельм Мейстер», гл. 3 и 13. кн. IV) // Московский вестник. 1827. № 3. С. 217– 226; подпись Ш., т. е. С.П. Шевырев).

Белинский перетолковывает знаменитую формулу Гёте: «Итак, вот идея Гамлета: *слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе*»⁹. Но это «распадение» есть не что иное, как вторая стадия общей историко-философской эволюции, как ее понимали многие русские теоретики, от Веневитинова до Н.В. Станкевича и того же Белинского.

В применении к Гамлету это звучит так: «Он пока доволен и счастлив жизнью, потому что действительность еще не расходилась с его мечтами... Такое состояние есть состояние нравственного младенчества, за которым непременно должно последовать распадение... Вера была жизнью Гамлета, и эта вера убита или, по крайней мере, сильно поколеблена в нем... Гамлет выражает слабость духа – правда; но надо знать, что значит эта слабость. Она есть... переход из младенческой, бессознательной гармонии и самонаслаждения духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимые условия для перехода в мужественную и сознательную гармонию...» (II. С. 291)¹⁰.

В динамике исторического процесса фигура Гамлета выбрана и объяснена как своего рода ключевая: он перерос первую стадию, сполна испытал тяготы второй и остановился перед завершающей, примирительной. Разумеется, в трактовке шекспи-

ровского героя отчетливо виден и субъективный план Белинского – рефлексия и сомнения мучительного «переходного состояния». Однако помимо всегда свойственной критику тенденции наполнять художественные персонажи своим выстраданным личным опытом, возможность такой подстановки вытекала из самой параллели: отдельная индивидуальная жизнь и человеческая история в целом. Вспомним реплику Платона в упоминавшемся диалоге Веневитинова: «Теперь рассмотрим человека в отдельности и применим мысль о человеке ко всему человечеству»¹¹. Подобным образом Белинский «применил» общую гамлетовскую ситуацию к себе самому, к своей личности.

Возникал ряд аналогично развивающихся макро- и микрокосмосов: человечество, Гамлет, наконец, мыслящий представитель поколения Белинского – сам Белинский или кто-либо из его друзей. В этом контексте следующее свидетельство Станкевича приобретает прямо-таки методологический интерес. По поводу той постановки «Гамлета» на московской сцене, которую рецензировал Белинский, Станкевич писал 24 января 1837 г.: «Гамлет» всегда был одним из моих любимых драм: может быть, от того, надобно признаться, что у нас много общего с героем пьесы». И еще немаловажная подробность: «Мы сидели рядом с Белинским: это удваивало для меня наслаждение – мы так хорошо понимаем друг друга, я во многом так ему сочувствую, что в иные минуты, право, бывает одна душа с ним»¹². Это значит, что и тот и другой готовы были идентифицировать себя с Гамлетом.

4

Отождествление шекспировского персонажа с собой или иными историческими лицами – известная тенденция российского (и, конечно, не только российского) общественного сознания. Пушкин писал о «Гамлете-Баратынском». Вяземский обращался к Гоголю со словами: «Гамлет наш! Смесь слез и смеха...» и т. д. Г.-Г. Гервинус в ожесточенном Гамлете видел прообраз современного немецкого поколения и напоминал стихотворение Ф. Фрейлигата, начинающееся строкой «Hamlet ist Deutschland». Н. Полевой, комментируя перед актерами свой перевод шекспировской трагедии, говорил, что «Гамлет по своему миро-созерцанию и нравственному настроению... человек нашего вре-

мени, дитя XIX века» и что именно в этом ключе следует воспринимать гётевскую формулу «слабость воли против долга»¹³.

Приобщаясь к этой тенденции, Белинский решительно «вдвинул» шекспировского героя в свою историко-философскую схему. Мало сказать, что Гамлет был истолкован как собирательное лицо всего поколения, но само его развитие стало символизировать *поступательное движение мирового духа*, от первой стадии через вторую к третьей, заключительной. Поэтому «гамлетовская закваска» тотчас же обнаружилась критиком во множестве художественных и реальных явлений в качестве своеобразного бродильного элемента.

Прежде всего – в творчестве Пушкина, в итоге его творческой эволюции. «В самом деле, чтобы постигнуть всю глубину этих гениальных картин, разгадать вполне их таинственный смысл... должно пройти чрез мучительный опыт *внутренней* жизни и выйти из борьбы прекраснотушия в гармонию просветленного и примиренного с действительностью духа» (П. С. 348–349). Но подобное же истолкование получил и гётевский Фауст, и с некоторыми вариациями лермонтовский Печорин, и сам создатель «Героя нашего времени», и многие другие... Возникла своего рода универсальная критическая модель, источник которой – односторонне понятое положение Гегеля из «Философии права» – был распознан еще современниками Белинского. «Таким образом, – писал П.В. Анненков, – Гамлет преобразился в представителя любимого философского понятия, в олицетворение *известной* формулы (что действительно, то – разумно), и Белинский на этом пьедестале устраивает апофеозу как великому творцу драмы, так и замечательному его истолкователю на московской сцене (т. е. П.С. Мочалову. – Ю. М.)¹⁴.

Словом, предопределенность или, точнее, *предопределяемость* конкретных интерпретаций текста философской посылкой очевидна. Но этот процесс не тождествен наложению на себя «философских вериг». Напротив, именно из указанной посылки или, повторим, модели проистекают такие наблюдения и оценки, которые тот же Стороженко отнес «к перлам шекспировской критики»¹⁵. Когда Белинский по поводу отказа Гамлета совершить акт мести ввиду *молящегося* короля замечает, что «если прекрасная душа не может и не умеет обманывать других, то может и умеет обманывать себя и свою нерешительность и слабость объяснять себе жаждою мести» (П. С. 271), то это тонкое замечание лишь конкретизирует мысль о воплощенном в Гамлете периоде

«распадения». Когда критик, разбирая игру Мочалова, останавливается на такой «частности», как радостное восклицание Гамлета над телом Полония («Король?»), то его пронизательный комментарий вновь проистекает из той же философской посылки — о мятущемся и стремящемся к гармонии герое¹⁶.

И тут весьма показательно то, какие художественные влияния ассимилировала философская схема Белинского. Одно из них — кстати сказать, недостаточно оцененное специалистами — составлял шиллеровский фактор.

Петер Тирген прекрасно показал, как действовал этот фактор в тургеневском «Рудине», особенно в концепции заглавного персонажа. «Er [Шиллер] blieb auch dann vertraut und nahe, wenn die idealistische Euphorie den Einbruch des Skeptizismus oder gar den Umschlag in Pessimismus erlebte. Schiller war nicht nur den "schönen Seelen", sondern mehr noch den Suchenden und Gescheiterten eine verwandte Natur»¹⁷. Все это очень близко тому, как описывал Белинский содержание второй, «гамлетовской», фазы.

Спустя два года в статье «Горе от ума» (1840) критик обозначит место шиллеровского фактора в исторической перспективе. Отмечая, что «действительность» — это «пароль и лозунг нашего века», критик, в частности, поясняет: этот век «перестрадал с Шиллером все болезни внутреннего, субъективного духа, порывающегося к действительности путем отрицания. И зато в Шеллинге он увидел зарю бесконечной действительности, которая в учении Гегеля осияла мир роскошным и великолепным днем...» (III. С. 432–433). Что это, как не переход от «отрицательной», гамлетовской, стадии движения мирового духа к другой, примирительной или синтетической, которая в это время Белинским более всего связывалась с Гегелем и Гёте, а также, если говорить о русском художественном аналоге, с Пушкиным.

5

Однако в решении Белинским «гамлетовского вопроса» есть еще одна недостаточно освещенная грань. Она отчетливо обозначится, если присмотреться к тому, как характеризует критик другую сторону коллизии, т. е. лиц, противостоящих Гамлету.

Кто такая королева Гертруда? Она «не злодейка и даже не столько преступная, сколько слабая женщина. Она любит сына, от всей души желает ему всякого счастья... а для себя она просит только пощады, снисхождения, только того, чтобы смотрели сквозь пальцы на ее проступок...» (II. С. 299). А что представляет собою король? «Король тоже не злодей, но только слабый человек, а если и злодей, то по слабости характера, а не по ожесточению сильной души» (Там же). А Лаерт? «Лаерт — это, как говорится, *малый добрый*, но пустой. Он не глуп, но не умен; не зол, но не добр...» (II. С. 296).

Формула «добрый малый», конечно, была актуализирована в сознании критика пушкинским вопросом, относящимся к главному герою «Евгения Онегина»: «Чем нынче явится? Мельмотом, / Космополитом, патриотом / <...> Иль просто будет *добрый малый*, / Как вы да я, как целый свет?» Пушкинская матрица (говоря современным языком) неслучайно наложилась на шекспировскую: критика интересуется область «среднего», людской массы, не отличающейся ни в какую сторону, не обладающей резкой определенностью облика, моральных качеств и способностей, но склонной к изменениям и модификациям под влиянием времени и обстоятельств. В конце концов такой интерес тоже стимулировался примирительной тенденцией, стремлением охватить действительность непредубежденным и полным взглядом, но в нем, этом интересе, отразился и опыт новой русской литературы (прежде всего Пушкин и Гоголь). Философская установка, как мы видим, не только не препятствовала, но и содействовала усвоению этого опыта.

¹ *Стороженко Н.* Шекспировская критика в Германии // Стороженко Н. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 32.

² *Стороженко Н.* Шекспир и Белинский // Там же. С. 264.

³ Шекспир и русская культура / Под ред. акад. М.П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 331, 322. См. также: *Лаврецкий А.* Эстетика Белинского. М., 1959. С. 232 и далее.

⁴ См.: Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 288–314 (далее цитаты из этой публикации приводятся лишь с указанием страницы).

⁵ Шекспир и русская культура. С. 136.

- ⁶ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [Б. м.], 1952. Т. 8.
- ⁷ Веневитинов Д.В. Избранное. М., 1958. С. 181, 182.
- ⁸ См. подробнее: Манн Ю. Русская философская эстетика. 2-е изд. М., 1998.
- ⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 293 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).
- ¹⁰ О противоречиях в сознании Гамлета, осложняющих его идею мести, писал и Надеждин, однако вне соотнесения своей точки зрения с формулой Гёте и не применяя эту точку зрения к исторической динамике. «Конечно, мщение есть чувство, господствующее в Гамлете, подавляет все другие; но есть мгновения, где сын и любовник в нем пробуждаются; сии-то мгновения драматичны в высочайшей степени...» (Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 357).
- ¹¹ Веневитинов Д.В. Указ. соч. С. 180.
- ¹² Станкевич Н.В. Переписка. 1830–1840. М., 1914. С. 509.
- ¹³ Соловьев С.П. Двадцать лет из жизни Московского театра // Театральная газета. 1877. 5 сент. № 81. С. 255; см. также: Там же. 8 сент. № 84. С. 266.
- ¹⁴ Анненков П.В. Литературные воспоминания. [М.], 1960. С. 166. Следует в то же время заметить, что гегелевская трактовка собственно «гамлетовского вопроса», содержавшаяся в его «Лекциях по эстетике» и развивавшая точку зрения Гёте, Белинским не упоминается и, по-видимому, осталась ему неизвестной.
- ¹⁵ Стороженко Н. Указ. соч. С. 267–268.
- ¹⁶ Напомню этот комментарий: «Бедный Гамлет! (говорится о радости его восклицании. – Ю. М.) Мы поняли твою радость: тебе показалось, что твой подвиг уже свершен, свершен нечаянно: сама судьба, сжалившись над тобою, помогла тебе стряхнуть с шеи эту ужасную тягость...» (С. 334).
- ¹⁷ Thiergen P. Turgenevs Rudin und Schillers Philosophische Briefe. Giessen, 1980. S. 54. («Шиллер оставался и тогда доверительно близок, когда идеалистическая эйфория переживала вторжение скептицизма или даже обращалась в пессимизм. Шиллер был близкой натурой не только “прекрасным душам”, но в еще большей мере ищущим и терпящим поражение».)

«Верность, мягкость
и разнообразие тонов»
(О Некрасове-критике)

1

Талант Некрасова-критика созрел и получил признание необычайно быстро. Несмотря на большое количество «поденщины» – обзоров и рецензий, написанных на скорую руку с единственной целью заработка, – среди первых же работ Некрасова попадались и такие, которые отличали твердое и искусное перо критика. Известно, что это даже стало причиной небольшого литературного *qui pro quo*. В. Боткину, по словам А. Панаевой, очень понравилась одна рецензия. «...Тонко, умно Белинский разобрал книгу, живо, остроумно, прекрасно!» – восхищался Боткин и «при свидании стал хвалить Белинскому его разбор». Но тот в ответ рассмеялся и сказал: «Передам вашу похвалу Некрасову, это он разобрал книгу»¹. Возможно, это был не единственный случай, когда в работах Некрасова «узнавали» Белинского. Показательно, что именно критическая деятельность Некрасова, а не его стихи и пьесы, пробудила первоначальный интерес к нему Белинского и привела к сближению двух писателей. «Мысли наши в отзывах отличались замечательным сходством, – писал Некрасов в автобиографии, – хотя мои заметки в газете по времени часто предшествовали отзывам Белинского в журнале. Я сблизился с Белинским».

Но вот что интересно: со временем, когда все ярче раскрывался поэтический гений Некрасова, его критические опыты не потеряли в глазах Белинского своей цены. «Некрасов – это талант, да еще какой!»² Это сказано Белинским в 1847 г., после того как он уже признал в Некрасове «поэта истинного». Однако напомним, что непосредственным поводом этого восхищенного отзыва послужила некрасовская рецензия на сочинения Булгарина.

Интересен и другой эпизод, относящийся уже к следующему десятилетию. В ноябре 1856 г. Чернышевский настойчиво просит Некрасова написать статью для «Современника», говоря о том, что его статьями всегда «восхищаются»: «...Так что, пожалуйста, кончайте эту статью и присылайте поскорее». Это то самое письмо, в котором Чернышевский сообщает о неслыханном успехе некрасовского сборника стихотворений, выражает свое восхищение его поэтическим талантом, письмо, в котором есть такие торжественные слова: «Вы теперь лучшая – можно сказать, единственная прекрасная – надежда нашей литературы»³. Тем не менее Чернышевский считал возможным занимать время «первого русского поэта» писанием статей и настаивал на значении Некрасова именно как критика.

Значение критика не всегда равно его популярности, и Некрасов может служить примером такого несовпадения. Ибо широкой, выходящей за рамки литературного круга известностью Некрасов-критик, судя по всему, никогда не пользовался. И дело не только в том, что его статьи появлялись, как правило, без подписи. Сам же Некрасов (в «Заметках о журналах за ноябрь 1855 года») прекрасно объяснил, что в России всегда возникала незримая связь между читателем и ведущим критиком журнала, даже «если лицо, влекущее симпатию публики, само не сказывалось»⁴, т. е. выступало анонимно. Дело, видимо, в некоторых особенностях критической деятельности Некрасова.

По самой своей специфике критика должна быть непрерывной и систематической. Эпизодичность противопоказана авторитету критика. Как писал еще Белинский в 1836 г. в статье о «Московском наблюдателе», критика «у нас должна являться многоречивою, говорливою, повторяющею саму себя, толковитою» (II, 125). Это значит, что читателям настоятельно необходимо видеть критика из месяца в месяц, из журнала в журнал. Необходимо привыкнуть к его излюбленным идеям, темам, стилистическим оборотам, самому его душевному складу и наклонностям – всему тому, что, по сегодняшней терминологии, составляет *образ автора, образ критика*. Белинский не считал обидным для критика сравнение с гувернером, упорно и терпеливо просвещающим общество. Именно на постоянстве деятельности и, так сказать, на суггестивности этих «уроков», а также их нерасторжимой слитности с образом автора базировался огромный авторитет Н. Полевого, Н. Надеждина, не говоря уже о Белинском и критиках-шестидесятниках.

Критическая деятельность Некрасова охватывает 30 с лишним лет – период немалый! Однако в продолжение этого времени он никогда (или почти никогда) не был тем, кого можно назвать систематическим, повседневным оценщиком литературы. В 1840-х и в начале 1850-х годов среднее количество его выступлений в год примерно равняется десяти. Надо еще учесть, что это в большинстве мелкие рецензии и заметки.

Самый интенсивный период критической деятельности Некрасова – двухлетие: 1855–1856 гг. (фактически даже меньше одного года – с июля 1855 г. по апрель 1856 г.). Но в это время более или менее регулярно, из номера в номер Некрасов публикует свои «Заметки о журналах», на правах ведущего обозревателя «Современника» постоянно беседуя с читателем. Именно к этому периоду относятся слова Чернышевского: «Вас узнают даже в мелких журнальных статьях...» Хотя едва ли число посвященных могло даже отдаленно сравниться с той массой публики, которая в это же время с восхищением читала первый поэтический сборник Некрасова. Со второй же половины 1856 г. Некрасов почти совсем оставляет поприще критики, и все его последующие выступления носят в полном смысле эпизодический характер.

Неудивительно, что после смерти поэта, в конце 1870-х годов, литературной науке пришлось заново открывать Некрасова-критика.

Первым, кто это сделал, был В. Горленко. В очерке «Литературные дебюты Некрасова», охарактеризовав многие произведения поэта, исследователь коснулся и его критических статей, в частности «Заметок о журналах». «Эти “Заметки”... обличают в поэте беспредельную любовь к литературе и удивительные художественное чутье и вкус, качества, отличавшие его редакторскую деятельность. В них поклонник поэта найдет много для себя интересного: там есть превосходные страницы о Пушкине, Гоголе, о графе Льве Толстом, только что появившемся тогда с своими несравненными “Севастопольскими рассказами”, и в особенности много отзывов о поэтах, характеристик, в нескольких строках рисующих художественную индивидуальность каждого из них». Придя к выводу, что Некрасов – замечательное лицо в истории русской критики, исследователь пишет, что его статьи и рецензии «не будут обойдены, если когда-нибудь приступлено будет к изданию избранной прозы Некрасова»⁵.

Предположение В. Горленко оправдалось, но – через 70 с лишним лет! Понадобилась большая текстологическая и лите-

ратуроведческая работа, прежде чем удалось собрать в 1950 г. в специальном (девятом) томе полного собрания сочинений Некрасова его критическое наследие. С тех пор выявлены новые материалы, проведены новые исследования. Сегодняшние наши представления о Некрасове-критике – это результат работы многих ученых: М. Гина, А. Максимовича, М. Блинчевской, И. Твердохлебова и других.

2

Тем не менее голос Некрасова-критика еще недостаточно изучен, даже еще недостаточно отличен в хоре других голосов. Голос же этот обладает своим неповторимым обаянием. Были такие ноты, которые удавались ему больше, чем другим, звучали у него чище и проникновеннее... Но вначале о том, что объединяет Некрасова с другими.

Некрасов-критик, несомненно, принадлежит к школе Белинского. Тот могучий поток новых идей и импульсов, который Аполлон Майков впоследствии удачно назвал «бурей Белинского» («Вдруг налетела буря Белинского...»), захватил и Некрасова-критика. Сам поэт достаточно полно рассказал об этом и в своих стихотворениях, посвященных Белинскому, и в незавершенном романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» – в известном описании предметного урока, который преподавал начинающему поэту критик «Бука»: последний учил, «что поэт настоящей эпохи... должен быть человеком глубоко сочувствующим современности, что действительность должна быть почвою его поэзии...» Но школа Белинского не ограничивалась общегуманным, социально-содержательным воспитанием – она формировала в своих учениках определенное эстетическое мироощущение, определенный тип понимания искусства.

В рецензии 1847 г. Некрасов, пытаясь понять, в чем главный недостаток одной повести, писал: «Недосозданность повести скрывается в случайности столкновения таких, а не других событий жизни... Миллион лиц, набросанных на полотно без необходимой между ними связи, не составит группы. Эта-то необходимость и составляет одну из тайн искусства, если художественное произведение понимать как нечто целое, органически развившееся из одной идеи. Как из яблочного зерна вырастает необходимо

яблоня с ее сердцевидными листьями и яблоками, а не сосна с иглами и шишками, так и из задуманной идеи должны необходимо вырастать определенные лица и события» (IX, 188). В этих словах схвачен главный нерв отстаиваемого Белинским эстетического мироощущения, и не случайно в его статьях можно найти массу параллелей к приведенной цитате. Например, в 1838 г. Белинский писал: «Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться другим словом, другим звуком, другою чертою» (II, 438).

С одной стороны, в приведенных суждениях ярко запечатлелся подход к произведению искусства в аспекте содержательного целого, когда любой его компонент – ситуация, характер, поступок, даже «слово» и «звук» – понимается как часть общего замысла. Но, с другой стороны, важен был и сам акцент на необходимости, реализуемой в художественном произведении и, соответственно, умопостигаемой в критике и литературной науке. В категориях общеевропейской эстетики это обозначалось законом характерности Гирта, энергично поддержанного Гегелем в его «Лекциях по эстетике»: «...этот закон требует, чтобы каждая частность в способе выражения служила более определенному выражению его содержания и составляла необходимое звено в выражении этого содержания»⁶. Переключки, конечно, знаменательные: авторитетнейшие направления европейской эстетической мысли работали в это время над тем, чтобы построить стройную философскую систему искусствознания. У нас такое направление было представлено замечательной плеядой мыслителей, по крайней мере начиная с Д. Веневитинова, усилия которых в критике Белинского нашли свое завершение и развитие.

Этот результат, мы видим, повлиял и на эстетическое кредо Некрасова. Но тут начинаются некоторые на первый взгляд не очень приметные отклонения.

Белинский, по его собственным словам, говорил Некрасову: «Вы писывали превосходные рецензии в таком роде, в котором я писать не могу и не умею» (XII, 344). Можно подумать, что отличие некрасовской критики, ее «род» Белинский видит только в ее внешней манере – в журнальной и фельетонной свободе и легкости. Но это не так. В том же письме к Тургеневу, откуда взята эта цитата, Белинский заметил, что Некрасов «никогда не был ни идеалистом, ни романтиком на наш манер», т. е. на манер

Тургенева и самого Белинского. Качество, непосредственно определившее «род» некрасовской критики.

Возьмем статью Некрасова 1847 г., посвященную разбору нескольких поэм. Давно отмечено сходство двух выступлений против романтизма: Некрасова – в этой статье и Белинского – во «Взгляде на русскую литературу 1847 года» (в связи с его характеристикой «Обыкновенной истории»). С красноречием, достойным Белинского, передает Некрасов повадки и странности некогда многочисленного племени «идеальных юношей», их надуманные страдания, неглубокие чувства и увенчивает свое описание блестящей классификацией различных типов романтиков. Одни на всю жизнь остаются «в утешительном убеждении, что они не поняты», и, коснея год от года, превращаются в ожесточенных гонителей всего нового; из других романтиков выходят со временем люди вполне деловые и даже «тончайшие плуты»; наконец, третьи сменяют высокие мечты юности на помещичий халат, скуку, прозу и лень деревенской жизни. Но интересно, что во всей этой детально разработанной «типологии» романтиков нет того образа, который у Белинского спрятан за кулисами, – нет, так сказать, положительного романтика. Белинский жестоко дразнил «романтических зверьков», но он видел за ними и настоящих людей, которые прошли, должны были пройти через недолгую, но необходимую стадию романтизма. «Кто в молодости не мечтал, не предавался обманам, не гонялся за призраками, и кто не разочаровывается в них... Но здоровым натурам полезна эта практическая логика жизни и опыта: они от нее развиваются и мужают нравственно, романтики гибнут от нее...» (X, 341).

У Белинского в неприятии романтика Адуева-младшего нет никакой абсолютизации: Адуев смешон, пошл, но только потому, что несовременен. Он искусственно задержался на одном «моменте» развития, не пройти через который нельзя, но ограничиться которым противоестественно. Для Некрасова «идеальный юноша» плох, так сказать, изначально. Романтизм – род духовного недуга, и его плоды достойны паноптикума. «...Наша цель, – говорит Некрасов, – была сохранить для потомства с каждым годом забывающиеся черты покойных русских поэтов» (IX, 172). Обратите внимание: не раскрыть духовную драму «поэта» (что в данном случае – синоним романтика), хотя бы заключительную ее фазу, а «сохранить для потомства», зафиксировать интересующую наблюдателя особь, подобно тому как сохраняют растение в гербарии или насекомое в энтомологической коллекции.

У Белинского двуединая концепция современного романтизма опрокинута в историю. Романтический момент, считал он, был пережит не только им лично, людьми его поколения, но и русской литературой в целом (творчество Жуковского), литературой европейской (поэзия трубадуров, миннезингеров и т. д.), мировой историей (Средние века). Возникает единая движущаяся панорама. В свою очередь диалектичность Белинского выражает общий тип мировосприятия философской эстетики, осваивавшей феноменологию искусства и общества и учившейся различать в их современной стадии «снятое» прошлое.

Для Некрасова 1840-х годов проблема романтизма как будто бы проще. Он подходит к нему со стороны, с мощным зарядом отрицания, как к чему-то чуждому и архаичному. Он романтиков не описывает, а бичует. Связь сегодняшнего дня литературы со вчерашним для Некрасова-критика не так явна, как для людей предшествующего поколения. В этом отношении Некрасов — вполне сын своего времени: более трезвых и положительных 40-х годов. Для Валериана Майкова, например, почти ровесника Некрасова, романтизм — синоним мистицизма. Некрасов как будто бы идет дальше: для него романтизм чуть ли не синоним своекорыстия, нечистых помыслов. Одна из его статей даже строится на намеренном и, надо сказать, виртуозном обыгрывании заглавия рецензируемой повести, на сближении двух его частей: «Человек с высшим взглядом, или Как выйти в люди». Некрасов доказывает, что «высший взгляд», считавшийся некогда признаком идеального, философски мыслящего юноши, оборачивается тривиальной идеей обогащения, женитьбой по расчету, беззастенчивым карьеризмом, угодничеством перед силой и властью. Некрасов делит с молодым поколением литераторов стремление к разумной положительности, трезвости и деятельности.

Однако есть в некрасовской поэзии нечто такое, что побуждает к осторожности и что мешает всегда и во всем верить ему на слово. Белинский писал о другом критике (Н. Надеждине): в его выходках против романтизма «можно было заметить, что противник романтизма понимал романтизм лучше его защитников и был... не совсем искренним врагом романтизма» (V, 213). Ситуация повторилась: вправе ли мы утверждать исконную чуждость романтизму автора недавней книжки «Мечты и звуки», этой квазиромантической энциклопедии некогда модных, расхожих образов? Поэта, воспевавшего и рок, и чужбину, и свод небес, подобный опрокинутой урне, и «тоски крушительное семя»,

и «чашу радостей», из которой довелось отхлебнуть ему не нектар, но «лишь пену», а вместе с нею принять в себя все недуги современного поколения:

Узнали мы тоску, страдания,
Мятеж страстей, волнение дум,
Узнали дружбу – без участия,
Привет и ласку – без любви.
Узнали то, что в мире счастья
Не уловить, как ни лови...

Ситуация, мы сказали, повторилась – но с опозданием на десятилетие. Некрасов явился с «Мечтами и звуками» на пороге новой эпохи, аналитических и «дельных» 40-х годов – оттого и отрезвление было мучительнее и горше. Оно не лишало поэта внутреннего родства с романтизмом, но заставляло загонять «романтический комплекс» в глубь души, стыдясь его, как дурной болезни или неуместных – по возрасту и положению – проявлений детской восторженности.

Отсюда и другое направление критической деятельности Некрасова, сближающее его с молодыми, положительно настроенными литераторами 40-х годов.

Одно из первых выступлений Некрасова – яркая и убежденная защита Поль де Кока. «Журналы наши прокричали Поль де Кока безнравственным, тривиальным, грязным...» Между тем это совсем не так: «Покажите нам хоть один роман Поль де Кока, в основании которого лежала бы мысль безнравственная? Вы не найдете такого» (IX, 52–53).

Апология Поль де Кока имеет свою предысторию. Среди журналов, «прокричавших» его безнравственным, были не только «Библиотека для чтения», но и «Телескоп», причем скрытой или открытой подоплекой почти всех суждений служил Гоголь. О. Сенковский, уподобляя Гоголя Поль де Коку, упрекал последнего в том, что предметы изображения у него «грязны и взяты из дурного общества». Надеждин, оспаривая сходство двух писателей, отмечал, что Поль де Кок – «пустой наглый болтун». Один критик снижал Гоголя, другой его возвышал, но Поль де Коку доставалось от обоих.

Двойственным было отношение к Поль де Коку Белинского. Критик писал, что огромный успех романиста – это уже показатель достоинства, что он не гоняется за вымученными

страстями, не выдумывает добродетельных героев, что по этой причине он «выше всех представителей и идеальной и неистовой школы», но его откровенность нарушает всякую меру и доходит до цинизма.

Некрасов в целом воспринял и поддержал эту характеристику, но в последнем ее пункте – о недостатках Поль де Кока – наметилось его расхождение с Белинским. Некрасов отказывается упрекать Поль де Кока «в излишней свободе веселости, в шутках слишком вольных», полагая, что не может быть безнравственным писатель, который смеется над людскими пороками «оригинально, колко, бесчеловечно, резко» (IX, 52, 53).

Понять некрасовскую реабилитацию «цинизма» Поль де Кока поможет нам один более поздний эпизод. В 1868 г. Лев Толстой говорил Е. Скайлеру: «Во французской литературе я ценю выше всего романы Александра Дюма и Поль де Кока... Не говорите мне ничего о той бессмыслице, что Поль де Кок безнравственен... Что бы он ни говорил в своих сочинениях и вопреки его маленьким вольным шуткам – направление его совершенно нравственное»⁷. Остановившись на этих суждениях, Б. Эйхенбаум показал их тесную связь с собственными творческими устремлениями Л. Толстого, с его тяготением к более глубокой, обнаженной, резкой правде, особенно в сфере семейной и интимной жизни, взаимоотношения полов. «Именно в его (Поль де Кока. – Ю. М.) романах герои не столько говорят о своих поэтических чувствах и не столько ходят около прудов или кустов, сколько посещают гризеток, ухаживают за чужими женами, обманывают мужей и т. д.»⁸. Такую же связь можно увидеть между оценкой Поль де Кока Некрасовым и его собственным творческим мироощущением.

Некрасов больше всего ненавидит небесно-голубую идеальность, прекраснодушие, церемонность, чувствительность. На них направлено жало его сарказма. Мера недостатков произведения – количество «чувствительности». В «Двух призраках», например, ее «вдвое больше... чем в "Мирошеве", а потому и роман вдвое скучнее». Понятие «церемонность» продуцирует в критике Некрасова каскад метафор: «Тут начинается сцена, написанная по всем правилам *десяти тысяч китайских церемоний*». Или еще проще, сокращеннее: «По обыкновению всех китайских романов...» (IX, 56, 47, 48) и т. д., и т. п. Характерно, что в тех же «Двух призраках» «остряк, веселый малый, материалист» Смельский – единственный, кому Некрасов не отказывает

в достоверности. Лучше уже неприкрытая правда грубости, цинизма, чем «чувствительность».

Рядом с разоблачением «церемонности» кругов высших и средних критик требует полной правды изображения и кругов низших. Современная литература, по его понятиям, «не гнушается темных дел, страстей и страданий низменного и бедного мира, освещенного лучиной» (IX, 180). Материальная нужда, страдания не должны вести к идеализации бедняков, скрывать их язвы и «темные дела». И в своих художественных текстах, создаваемых одновременно с критическими статьями, Некрасов шел тем же путем. Автор «Повести о бедном Климe», «Петербургских углов», обнаживший мир городского дна, столичных притонов, не опутивший своего пера перед зловещей фантазмагорией старух-нищенок, воров, пьяниц, проституток, вымогателей, аферистов всех мастей, требует от современной литературы такой же трезвости и бесстрашия. Имя Поль де Кока поэтому оказывалось вдвойне значимым — как носителя определенной урбанистической традиции и как символа правды без всяких прикрас.

Здесь уместно напомнить, что само название нового явления — «натуральная школа» — возникло в качестве обозначения предельной наготы и нелитературности. Ф. Булгарин, впервые употребивший это выражение в фельетоне 1846 г., не мог предвидеть, что он даст в руки Белинского и его сторонников готовый термин, способный перейти в другой контекст и наполниться противоположным, т. е. позитивным, смыслом. Однако прочитаем это место из фельетона Булгарина «Журнальная всякая всячина», ставшее в своем роде историческим: «Из разбора "Физиология Петербурга" читатели наши знают, что г. Некрасов принадлежит к новой, т. е. натуральной литературной школе, утверждающей, что должно изображать природу без покрова. Мы, напротив, держимся правила... "Природа тогда только хороша, когда ее вымоют и причешут"»⁹.

Отвечая любителям вымытой и причесанной природы, Некрасов писал в статье «Музей современной иностранной литературы» (1847): «...забвения подавляющей действительности, обмана хотят они» (IX, 181), а литература и не дает его; «напротив, она как нарочно взялась возмущать их спокойствие, портить пищеварение». Никакой причесанности, скрадывания противоречий, смягчения порока. Никаких прикрас и никакого камуфляжа. Все должно быть предельно откровенно, бескомпромиссно и честно.

Так мог говорить человек, сполна заплативший дань иллюзиям, прошедший через литературную аффектацию и натужность и теперь остро ощущавший потребность простоты и естественности. У этого стремления была и вполне прозаическая, бытовая подоплека; из нее вытекал тот сугубо личный тон, который уловил Белинский. А. Панаева передает его реплику Боткину и другим: «...Вы вот радуетесь, что проголодались и с аппетитом будете есть вкусный обед, а Некрасов чувствовал боль в желудке от голода...»¹⁰ В главе о «петербургских углах» (из «Жизни и походов Тихона Тростникова») есть любопытный эпизод: однажды «какой-то человек, по-видимому, наблюдатель нравов» встал у окошка трущобы, заглянул внутрь и принялся что-то записывать. Тихон Тростников закрыл ставни; он, выступающий повествователем в романе, не хочет никакого взгляда «со стороны».

Поза подсматривания, разглядывания, целенаправленного наблюдения играет исключительно важную роль в художественной философии и поэтике «натуральной школы», нередко при этом фиксируется неудовольствие и протест самого персонажа — невольного объекта изучения (особенно у Достоевского: напомним отношение Макара Девушкина к «сочинителям», которые выведывают, «как ты себе там по-домашнему»). Жест Тихона Тростникова, захлопнувшего ставни перед носом «наблюдателя нравов», вполне символичен, причем и для некрасовской критики тоже. Фигурально говоря, Некрасов слил точку зрения человека, лично прошедшего школу нужды и бедствий, с точкой зрения своей критики. Но это не должно быть понято узкобиографически: у молодых критиков 1840-х годов — В. Майкова, А. Плещеева, А. Галахова — не было такого опыта, как у Некрасова, но их всех отличало стремление максимально полно и точно запечатлеть в художественном слове язвы действительности. Некрасов только выразил это стремление полнее, лиричнее и проникновеннее.

3

Завершила выступления Некрасова 40-х годов статья «Русские второстепенные поэты», которая в то же время явилась прологом его деятельности следующего десятилетия (опубликована

в первом номере «Современника» за 1850 г.). Эта работа – высшее достижение Некрасова-критика. Если бы он больше не написал ни одной статьи или рецензии, то и тогда бы его имя заняло почетное место в истории русского литературного и эстетического сознания.

В этой статье, за которой давно и по справедливости признана заслуга открытия одного из величайших русских поэтов, мысль Некрасова развивается в трех направлениях. Первое можно назвать собственно историко-литературным: его цель – вырвать «из мрака забвения» крупное имя, восстановить в поступательном ходе поэзии утраченное звено и тем самым, как говорит критик, оказать услугу «будущему историку русской литературы». Второе – насквозь современное и злободневное: пробудить погаснувший было интерес к поэзии, к стихам. И, наконец, третье направление, разумеется связанное с предыдущими, – оригинальная интерпретация тютчевского творчества.

Что касается историко-литературного плана, то Некрасов имел основания говорить о почти полном забвении имени Тютчева, наступившем после публикации его стихов в пушкинском «Современнике» за 1836 г. и в некоторых редких последующих изданиях. «Неизвестно, наверное, обратило ли оно на себя какое-нибудь внимание публики в то время, когда появилось в печати, но положительно можно сказать, что ни один журнал не обратил на него ни малейшего внимания» (IX, 204). Некрасов не знал или забыл, что за четыре года до этого «один журнал», а именно «Отечественные записки», обратил внимание на поэта: в статье о Плещееве Валериан Майков горько посетовал на то, что «истинно-поэтические» произведения Тютчева погребены в «Современнике» десятилетней давности. Однако если об этом замечании а ргорос не знал Некрасов, то его подавно не помнила широкая публика, и статья «Второстепенные русские поэты» прозвучала как откровение.

Трудно сказать, ставил ли специально Некрасов перед собою цель побудить умолкнувшего поэта вернуться в литературу, поскольку лично о Тютчеве критику в это время известно было очень мало. Некрасов даже не называет его полного имени, довольствуясь инициалами, фигурировавшими в «Современнике», – Ф.Т. Косвенным путем критик доказывает, что обладатель этих инициалов – поэт русский: «Подпись Ф.Т.-в вместо Ф.Т. ... окончательно подтвердила, что автор их наш соотечественник»

(IX, 204). Биограф Тютчева И. Аксаков говорил, что Некрасов «как бы впотьмах, ощупью старается добаться до личности поэта», не зная, что тот живет с ним в одном городе. Однако в результате статья Некрасова именно вернула Тютчева в поэзию. «...Тютчев, хоть и на 47 году жизни, дождался наконец оценки своему таланту; статья Некрасова, напечатанная в журнале, пользовавшемся тогда большим успехом, произвела в публике сильное впечатление»¹¹.

О Тютчеве заговорили, его стихи – на этот раз уже с полным именем – стали появляться и в «Москвитянине», и в «Современнике», и в других изданиях; при содействии И. Тургенева вышел сборник стихотворений поэта (1854). Все это было следствием статьи Некрасова.

Что касается второй задачи – пробуждения интереса к русской поэзии, – то Некрасов замечательно чутко уловил новые веяния времени. Уже не раз отмечалось, что Некрасов здесь отступил от мнения Белинского последних лет, с одобрением отмечавшего перемещение читательского интереса от стихов к прозе. Некрасов отступил, однако, и от собственной точки зрения: в 1840-е годы его радовал тот факт, что русский читатель «давно уж и глядеть не хочет на стихи и отзывается о них не иначе, как с глубоким презрением» (IX, 180). Некрасов и в этом отношении был близок позициям молодого радикально настроенного поколения 40-х годов. М. Петрашевский в 1849 г. с удовлетворением отмечал, что «публика наша привязана к беллетристическому роду литературы и что, отстав от чтения стихов, она сделала уже большой шаг в общем прогрессе»¹².

Теперь же, в статье «Русские второстепенные поэты», Некрасов обнаруживает перемену взгляда, «вызванную изменением литературной ситуации»¹³. Одно дело – «предшествовавшая стихотворная эпоха», «когда люди без таланта и призвания угрожали наводнить всю литературу плохими стихами». Другое дело – теперь, когда опасность миновала и «нужно более снисхождение, более внимания к появляющимся поэтам» (IX, 192). Тютчев в этом ряду фигурирует у Некрасова как самое яркое, но не единственное имя. Огарев, Фет, а также Полонский, Щербина (если обратиться к последующим статьям) не уходят из кругозора критика. Что же открыл Некрасов в Тютчеве, что он внес в историю его осмысления? Для ответа на этот вопрос нужно пройти вместе с критиком по тем «рубрикам», по которым он рассматривает тютчевские стихи.

Первая группа – произведения, «в которых, по-видимому, нет никакого содержания, никакой мысли; это пейзаж в стихах, картинка...» (IX, 205). Комментируя такие стихи, как «Утро в горах», «Снежные горы», «Полдень», Некрасов указывает на их точность, яркость и т. д., но избегает определять вызванное ими переживание. Не потому, что они не производят сильного впечатления, а потому, что семантическое поле этих стихотворений (в силу их жанра зарисовки, «картинки») широко и критик не хочет его ограничивать.

Но вот, перейдя к последним стихотворениям этой группы, Некрасов вводит моменты субъективного восприятия, иначе говоря, выступает как интерпретатор: «Превосходная картина! Каждый стих хватается за сердце, как хватают за сердце в иную минуту беспорядочные внезапно набегающие порывы осеннего ветра; их и слушать больно и перестать слушать жаль». Критик сравнивает впечатления от стихов «с чувством, какое овладевает человеком у постели молодой умирающей женщины, в которую он был влюблен» (IX, 207). Не регламентируя впечатления от «Осеннего вечера», критик указывает на его основной тон – расставания, грусти, увядания (ниже мы еще скажем о том, какую роль играет в палитре Некрасова – критика и художника – мотив «осеннего ветра»).

Еще определеннее комментарий к следующим стихам этой группы. Стихотворение «Что ты клонишь над водами, ива, макушку свою...» напомнило критику «Белеет парус одинокий» Лермонтова – нетрудно увидеть почему. И там и здесь параллельным планом к иве или к парусу возникает не находящая отклика, много пережившая, страждущая, одинокая душа. В стихотворении «Весенние воды» как будто бы господствует противоположное настроение: «...сам не знаешь, почему делается весело и легко на душе, как будто несколько лет свалилось долой с плеч, – когда любишься и едва показавшейся травкой и только что распускающимся деревом и бежишь, бежишь, бежишь, как ребенок, полной грудью впивая живительный воздух и забывая, что бежать совсем неприлично, не по летам, а следует идти степенно, и что радоваться тоже совсем нечего и нечему...» (IX, 208–209). Из подчеркнутых нами последних слов видно, однако, что к «веселости» весны примешивается та же грустная, осенняя нота: это гармонически-цельное, детское отношение к природе не восстановить, не вернуть в зрелые годы; оно возможно лишь как мимолетное, преходящее переживание.

Ко второй группе стихов Некрасов относит те, в которых к «картине природы присоединяется мысль, постороннее чувство, воспоминание» (IX, 211). Комментарий критика к этим стихам скупее, хотя, казалось бы, должно было быть наоборот. Дело в том, что сами примеры говорят за себя, отчетливо развивая указанную Некрасовым тему. В стихотворении «Весна» — то же страстно-томительное желание приобщиться к «жизни божеско-всемирной», сопровождаемое тем же ясным сознанием, что это сделать невозможно или — возможно только «на миг». В стихотворении «Давно ль, давно ль, о юг блаженный...» перемещение из яркой, праздничной, исключительной обстановки в повседневную, всем знакомую и, увы, более реальную (с «юга» на «север», где «холод, чародей всесильный, один господствует вполне»). В первой группе стихов критик «добавлял» чувство и воспоминания к приводимым им примерам; здесь они сами, как он говорит, «присоединяются к картине».

К третьей группе Некрасов относит стихи, носящие на себе «легкий, едва заметный оттенок иронии, напоминающий... Гейне». Что такое «оттенок иронии», видно из приведенных критиком примеров: «С какою негою...», «И гроб опущен уж в могилу...», «Итальянская villa». Во всех трех стихотворениях есть некая неожиданно открывающаяся сознанию перемена, состояние, противоположное изначальному, некая насмешка «злой жизни» над человеком. Это оттенок *объективной* иронии, если прибавить к некрасовскому слову принятое издавна определение.

Наконец, четвертая группа — стихотворения, «в которых преобладает мысль» (IX, 215). Два из них — «Как птичка раннею зарею...» и «Как над горячею золою...» — Некрасов комментирует в том духе, что в них раскрыта драма «переживших свой век» раскрыта искренне, «с благородным самоотвержением». Один из исследователей писал по этому поводу, что Некрасов видит в Тютчеве «поэта прошлого», представителя уходящего поколения: «Поэтому и критик относится к его драме с сочувствием, но со стороны»¹⁴.

Однако Некрасов подходит к этой ситуации отнюдь не «со стороны». «Грусть, выраженная здесь, понятна. Она не чужда каждому, кто чувствует в себе творческий талант. Поэт, как и всякий из нас, прежде всего человек... В борьбе с жизнью, с несчастьем, он чувствует, как постепенно талант его слабеет, как образы, прежде яркие, бледнеют и исчезают, — чувствует, что прошед-

шего не воротишь, сожалеет – и грусть его разрешается диссонансом страдания» (IX, 217).

Перед нами «грусть» вовсе не только человека отжившего, представителя иного поколения или иной социальной позиции («она не чужда каждому...»). Это продолжение той же драмы, которую критик видел в других стихах Тютчева. Это утрата в борьбе с жизнью, с препятствиями лучших надежд и упований молодости, причем из круга житейских «тревог и волнений», которые касаются поэта «более, чем всякого другого». Некрасовым не исключались и тревоги злободневные и социальные. Перед нами страдания поэта, вдоволь хлебнувшего холодного воздуха «мрачного семилетия». Неслучайна явная перекличка (кажется, еще не отмеченная) некрасовского комментария с заключительным монологом Поэта в стихотворении «Поэт и Гражданин», который тоже чувствует, что в борьбе с жизнью утрачены лучшие силы, и его грусть «разрешается диссонансом страдания»:

Под игом лет душа погнулась,
Остыла ко всему она,
И Муза вовсе отвернулась
Презренья горького полна...

Что же открыл Некрасов в Тютчеве? Мы видим, что все его комментарии тяготеют к одному ядру. Перед нами некое тревожное, дисгармоничное состояние, вызванное утратой – под ударами жизни – первоначально-цельного, радостного мироощущения. Возвратить его нельзя, как нельзя возвратить детство. Можно призвать его лишь «на миг» – как воспоминание или как страстную мечту, что еще более утяжелит бремя настоящего. Некрасов впервые и с большой силой раскрыл личностно-драматический план поэзии Тютчева.

Видел ли критик собственно философский план, сложную диалектику дня и ночи, мотивы бездны, первоначального («родимого») хаоса и его движения и проч.? Еще А. Лаврецкий заметил, что «все эти “переливы и переходы” тютчевской поэзии не осознаны Некрасовым, хотя смутно ощущаются им, доходя к нему как-то издалека. Так, приведя стихи “Как океан объемлет шар земной...”, Некрасов замечает: “Последние четыре стиха удивительны: читая их, чувствуешь невольный трепет”¹⁵. Трепет – от стихов «...И мы плывем пылающею бездной / Со всех сторон окружены...». Поэтому мы бы уточнили вывод Лаврецкого в том

смысле, что Некрасов не только «смутно ощущает» философский план, но и подходит к нему, так сказать, со стороны индивидуально-драматической. Например, стихотворение «Silentium!» с его ситуацией глубокой конфликтности человеческого высказывания, «неизглаголанности наших страданий» (слова В. Одоевского) воспринималось Некрасовым в ряду произведений, запечатлевших печальный исход борьбы с обстоятельствами и выражавших концентрированное одиночество, отъединенность разочарованной и измученной души. «Мерещится мне всюду драма», — мог бы сказать Некрасов о своих разборах, в том числе и разборах стихов философских.

Опровергая в заключение статьи ее заглавие, Некрасов называет Тютчева «первостепенным поэтическим талантом». Заодно он сообщает, что «крепко не любит» разделения писателей на разряды, выступив таким образом против классификации талантов у Белинского (в его статье «О жизни и сочинениях Кольцова») ¹⁶. Тем не менее сам Некрасов, как мы видели, не отказывается от систематизации, деля стихотворения Тютчева на группы: просто картина, картина с мыслью и т. д. Классификация Некрасова примечательна как попытка установить различные типы художественного мышления. Картина, в его представлении, — это, конечно, не механический слепок (Некрасов или берет слово «картина» в кавычки, или же говорит, что в ней, «по-видимому, нет никакого содержания, никакой мысли»). Это лишь более свободная организация смысла. Затем «присоединяющаяся» «мысль» или «воспоминание» локализуют, проявляют смысл. Систематизация Некрасова в какой-то мере продолжает его критическую манеру 1840-х годов, деление на типы и виды (например, при описании «романтиков»); в то же время своей гибкостью и осторожностью она предвосхищает систему литературных критериев, определенную позднее в полемике с А. Дружининым.

Вместе с тем и понятия «романтик» и «романтизм» осветились в статье о Тютчеве по сравнению с 40-ми годами с новой стороны. Подобно тому как с поэзии, стихотворства, прошедших через суровое чистилище критики 40-х годов, была снята наконец печать остракизма, так повысилось в своем достоинстве и все романтическое. Но, конечно, это было не искусственное повышение «цены» — оно обуславливалось самим качеством явления. В. Гиппиус писал, что между Тютчевым и его критиком была внутренняя связь, что последнему близок суровый, «лишенный

идиллических черт» тютчевский романтизм¹⁷. Под покровом этой суровости, сдержанной мужественности и бескомпромиссности некрасовский романтизм словно преодолел былую стеснительность, обретя язык для безбоязненного и полного самовыражения.

4

В 1850-е годы мысль Некрасова была занята уяснением историко-литературной роли Гоголя, особенно в его соотношении с Пушкиным. Поводом для этого явились выход из печати сохранившихся глав второго тома «Мертвых душ» (1855) и отклик на них А. Писемского.

Полемика Некрасова с Писемским развивалась на довольно высоком уровне, и ее нельзя представлять себе так, будто бы один писатель совершил какие-то тривиальные ошибки, а другой его поправил. Дело касалось сложных проблем, в которых Некрасов вновь показал замечательное критическое чутье и ум.

Например, такой с первого взгляда случайный вопрос, как оценка одержимого бюрократическим недугом помещика Кошкарёва. Писемский считал, что «лицо это совершенно не удалось» и «чтобы придать ему хоть сколько-нибудь человеческую форму, автор называет его сумасшедшим»¹⁸. Писемский, не без основания считавшийся одним из «учеников Гоголя», разумеется, понимал цену гиперболы. Однако Кошкарёв среди других персонажей Гоголя представлял некую новую ступень этой гиперболизации, доходившей до самых больших высот, до маниакальности персонажа, помешавшегося на своей идее (или близкого к помешательству).

Можно, правда, вспомнить, что и страсть Плюшкина далека от всякой разумной меры и порою окрашивалась в маниакальные тона. Но в Кошкарёве мерещится «идея», стремление определенным образом организовать жизнь своих близких, до конца подчинить их единому и жесткому уставу. Щедринские герои такого рода, например градоначальники, еще не появились, а мировая гротескная традиция, представленная и Свифтом, и Брантом, а в XIX в., скажем, Диккенсом, видимо, живо не ощущалась Писемским, во всяком случае, он совершенно не понял особой природы маниакальности гоголевского героя. И не он один!

Автор другой статьи о Гоголе — А. Р-в (т. е. Рыжов), статьи, учтенной Некрасовым в тех же «Заметках о журналах», при довольно высокой оценке Кошкарёва все же писал: «Чем долее станет он (читатель. — Ю. М.) всматриваться в эту личность, тем более найдет недостатков и утрирования в его создании. Сам Гоголь чувствовал это и сделал Кошкарёва полусумасшедшим»¹⁹. Забавно, что оба рецензента считают помрачение Кошкарёва не составной частью образа, его концепции, а каким-то дополнительным элементом, выполняющим функцию своего рода художественного оправдания.

На этом фоне мы можем оценить другой, более глубокий подход к Кошкарёву Некрасова: «...страсть возводить свое частное хозяйство на степень административного учреждения... усилие поправить недостаток порядка не отвержением системы, а расширением тех же мер, *самое помрачение Кошкарёва на этой идее...* все это задатки такого характера, который даже и в первоначальном, слабом очерке никак не дает нам права на сравнение его с лубочными картинками...» (IX, 343).

Но в центре полемики оказалась проблема «лиризма». Писемский отказал Гоголю в лиризме. «Подумал ли критик, — замечал Некрасов, — на какое бедное значение низводит он одним словом великого писателя и как бы это было прискорбно, если б было справедливо?» (IX, 341).

Писемский пришел к своему выводу, пишет Некрасов, «на основании двух-трех неудачных лирических отступлений в первом томе “Мертвых душ”. Но почему же г. Писемский позабыл “Невский проспект”, позабыл “Разъезд”, в котором найдет чудные лирические страницы...» «Театральный разъезд после представления новой комедии» Некрасов упомянул и месяцем раньше в «Заметках о журналах за сентябрь 1855 года», приведя фразу о смехе, который «как бы излетает из светлой природы человека». Заключительный монолог, из которого взята эта фраза, в котором указана миссия комического писателя, — вот что такое, в представлении Некрасова, «чудные лирические страницы». Лиризм фигурирует как некое истинно положительное, светлое начало человеческой души, противоположное пафосу натянутому и напряженному.

Но на этом не кончается спор о лиризме. «Ах, г. Писемский! Да в самом Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, в мокрых галках, сидящих на заборе, есть поэзия, есть лиризм. Это-то и есть настоящая, великая сила Гоголя. Все неотразимое влияние

его творений заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно-слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни – с прозой – характер, и притом такой русский характер! Что без этого были бы его книги!» (IX, 341–342). Пассаж о гоголевском лиризме в свою очередь откровенно лиричен, свидетельствуя о чем-то глубоко сокровенном и пережитом.

У Некрасова есть излюбленная сцена: ранняя весна или осень, моросит дождь, на душе – тоска... Первый ее набросок – описание петербургской осенней дождливой ночи в «Макаре Осиповиче Случайном» (1840), которое Горленко справедливо считал «единственным местом, несколько выделяющимся на тусклом фоне» этого еще ученического произведения. Если влияние Гоголя на упомянутую сцену еще проблематично, то начало «Журнальных отметок» (1844) – хорошо разыгранная вариация на тему эпилога «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «дождь частый, мелкий, косыми, неправильными линиями падая с высоты, заслоняет собою отдаление»; «тяжело отзывается в душе протяжное карканье вороны, усевшейся на серой крыше сарая», и восклицание: «Скучно в поле, скучно в лесу, скучно во всей деревенской природе!» – так напоминающее последний аккорд гоголевской повести. И в статье о «Тарантасе» (1845), и в одной из глав третьей части романа «Три страны света» (1848), и в написанной на основе этой главы пьесе «Осенняя скука» (1848) мы находим те же краски, тот же тон, то же настроение. Едва ли случайно, что все аксессуары гоголевской картины, включая ворон или восхитивших Некрасова-критика мокрых галок, повторяются почти с неотступным постоянством. Вспомним еще стихотворение «Перед дождем»: «заунывный ветер», «струей сухой и острой набегает холодок», «кружится стая галок и ворон...».

Что же такое глубоко воспринятый критиком «гоголевский лиризм»? Писемский ставил знак равенства между лиризмом и изображением идеалов. На это спровоцировал критику сам Гоголь, который в лирическом отступлении первого тома обещал в будущем более значительных характеров. «Теперь мы можем определить, что именно разумел Гоголь под словом лиризм»²⁰, – писал другой рецензент, А. Рыжов, по поводу поучений Костанжогло.

Некрасов переводил спор в другое русло. Не защищая гоголевских «идеалов» и «поучений», он видел положительное начало в самой, если можно так сказать, тоске по положительности,

скорби по поводу ее отсутствия. Это, говоря языком Гоголя, единственное «честное лицо», но под другим именем. Это неразрывно слитый с обыкновенными событиями, с прозой глубоко личный тон, вобравший в себя всю тоску, боль, томление художника (к созданию этого тона Некрасов с помощью родственных образов стремится и в собственных произведениях). Здесь уместно добавить также, что в знаменитых стихотворениях «О погоде» мир буквально просматривается через дождь, слякоть, туман: «Мы глядим на него через тусклую сеть, / Что как слезы струится по окнам домов...» Неброскость, неэффективность, простота лиризма превращают творчество Гоголя в один из самых поразительных феноменов в мировой литературе, который «невозможно подвести ни под какие теории, выработанные на основании произведений, данных другими поэтами».

В 1855 г., когда Некрасов полемизировал с Писемским в связи с «Мертвыми душами», в русской критике закипал спор о «пушкинском» и «гоголевском» началах. А. Дружинин, выступив против крайностей «сатирического направления», противопоставлял Гоголю Пушкина. С другой стороны, Чернышевский и Добролюбов, защищая традиции гоголевской школы, не всегда были достаточно объективны по отношению к Пушкину. Для Некрасова антиномии Пушкин–Гоголь не существовало. Он видел в них развивающиеся явления русской литературы – живые и плодоносные. В отношении Гоголя это уже ясно из сказанного выше. Что же касается Пушкина, то по поводу упрека в несовременности и неглубокости, брошенного поэту критиком К. Полевым, Некрасов писал: «...не слушайте ни г. П<олевого>, ни подобных ему... Читайте биографию Пушкина, написанную Анненковым... Поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину, и если Бог дал вам талант, *идите по следам Пушкина...*» (IX, 364).

5

Совет идти по следам Пушкина (настолько важный, что Некрасов выделил его курсивом) ставит вопрос о критериях литературного труда и соответственно эстетической оценки. Полнее всего это отразилось в стихотворении «Поэт и Гражданин» (1856).

Давно уже обращено внимание на некоторое противоречие в высказывании Гражданина. Вначале он призывает Поэта: «Будь гражданин! *Служа искусству*, для блага ближнего живи...» – а несколько позже произносит знаменитые слова: «*Поэтом можешь ты не быть. Но гражданином быть обязан*» (курсив мой. – Ю. М.). Противоречие объясняли развитием мысли Гражданина, который якобы отказывался от противопоставления поэзии и гражданских интересов в духе известного рылеевского стиха и пришел к признанию общественного значения поэзии как таковой.

Однако если это так, нелогично было оставлять противоречие в самом тексте, в его окончательной редакции, не говоря уже о том, что формула, признаваемая односторонней, следует после первого высказывания и венчает дело.

Все дело в сложном (и еще недостаточно понятом) характере некрасовской мысли, которая, подобно многоводному потоку, имеет разные течения – поверхностное и более глубокое.

В работах о Некрасове не объяснено, к кому обращены эти строки. Собственно, такой вопрос и не возникал: ясно, к кому, – к поэту, к тому Поэту, с которым беседует Гражданин.

Но в таком случае не совсем понятно начало отрывка. Ведь вся предшествующая речь Гражданина обращена к его собеседнику, к Поэту. Зачем же этот перебив, как бы новое обращение: «А ты, поэт!...»?

Причина, нам кажется, проста. В самом начале диалога Поэт заставляет Гражданина прочесть отрывок из Пушкина: «Не для житейского волненья, не для корысти, не для битв...» и т. д. Это цитата из стихотворения «Поэт и толпа». Гражданин разделяет восхищение Поэта пушкинскими строками, но, меняя тему разговора, переходит к заботам современности, к творчеству собеседника («И я восторг твой разделяю, / Но, признаюсь, твои стихи / Живее к сердцу принимаю»). Это к нему адресовано требование: не услаждать во время бури «ленивцев уши», идти «в огонь за честь отчизны, за убежденья, за любовь». Но Гражданин не забыл и тот аргумент, который ввел в спор его собеседник. И строки, следующие за словами: «А ты, поэт! избранник неба...», – возникают в силовом поле пушкинской мысли как ее рефлексия и – частично – корректировка²¹. Чернь называла пушкинского поэта избранником неба («...если ты небес избранник...»). Некрасовский Гражданин: «А ты, поэт! избранник неба...» Поэт у Пушкина мотивировал свой отказ служить толпе

тем, что ее уже не воскресить: «В разврате каменейте смело, / Не оживит вас лиры глас!..» Гражданин: «Не верь, чтоб вовсе пали люди, / Не умер Бог в душе людей...» и далее.

Поэт из пушкинского стихотворения и сам автор, разумеется, не во всем тождественны, но у них то общее, что это художники, высоко возвышающиеся над своим временем. «Глашатай истин вековых», — говорит в связи с этим Гражданин. Пушкина он называет недостижимым «солнцем». С другой стороны, Поэту, своему собеседнику, он говорит: «Заметен ты, но так без солнца звезды видны», «Нет, ты не Пушкин» и т. д.

Различием двух типов поэтов объясняется несовпадение предъявленных к ним требований. Собственно, оба должны быть Гражданами — но на свой лад. Одному Гражданин очерчивает четкий план действий, вплоть до выбора предметов (не следует «в годину горя / Красу долин, небес и моря / И ласку милой воспевать»), до определения жанра — жанра сатирического («громи пороки смело»). Поэту же масштаба Пушкина этого не скажешь, как не предпишешь солнцу, что и как ему освещать. И именно в этом случае уместны слова: «Служа искусству, для блага ближнего живи».

Некрасовское стихотворение с его живым, подвижным эстетическим содержанием прекрасно вписывается в тот спор, который возник у критика с Дружининым в конце 1855 г. (Мы здесь не касаемся взглядов Дружинина в целом, — речь идет только об этом споре и о позиции в нем Некрасова.)

Дружинин писал Боткину: «...неодидактическое направление словесности, то есть усилия к исправлению нравов и *общества*, может быть полезно для житейских дел, но никак не для искусства. Гомер не хочет править никого, а читая его, больше научишься и улучшишься, чем от всех последователей Гоголя»²². Познакомившись с этими рассуждениями, Некрасов писал Боткину 16 сентября 1855 г.: «...нахожу, что Дружинин просто врет и врет безнадежно... Дарования всегда разделялись и будут разделяться на два рода: одни колоссы, рисующие человека так, что исунок делается понятен и удивителен каждому без отношения к месту и времени (таковы Шекспир, пожалуй, отчасти наш Пушкин и т. под.), другие: которые не могут иначе понять и изображать человека, как в данной обстановке и т. д. — и как рыба может жить только в воде, так эти другие, то есть их таланты, могут проявлять жизнь, давать плод только под условиями известных качеств воздуха, которым дышат они... Мне кажется, в этом деле

верна одна только теория... станешь ли служить искусству – послужишь и обществу и, наоборот, станешь служить обществу – послужишь искусству...» (X, 247).

Перед нами система требований, отвечающая в своей гибкости и тонкости позиции Гражданина. Дружинин «врет», так как в своей вражде к «неодидактическому направлению» грубо упрощает проблему. Но в сфере духа, где не может быть равенства и художественные критерии адаптируются к различию «родов», служение человечеству обязательно для всех художников, но неодинакова степень их возвышения над временем. Большинство составляют те, кто может творить «под условием известных качеств воздуха», т. е. кому злоба дня не только не противопоказана, но и благотворна. Служа обществу, они служат искусству. Но, с другой стороны, дарования высшего разряда, будучи верными себе, идут к той же цели: «...станешь ли служить искусству – послужишь и обществу...» Это буквально совпадает с формулой из стихотворения: «Служа искусству, для блага ближнего живи».

Среди фактов, которыми Некрасов подтверждает свою классификацию, особенно интересен пример с самим зачинщиком дискуссии. «Дружинин поглядел бы прежде всего на себя. Что он произвел изрядного (в сфере *искусства*)? – “Полиньку Сакс”, но она именно хороша потому, что в ней есть то, чего нет в дальнейших его повестях. И кабы Дружинин продолжал идти по этой дороге, так, верно, был бы ближе даже и к *искусству*, о котором он так хлопочет». Повесть Дружинина «Полинька Сакс» возникла под влиянием «качества воздуха» 1840-х годов – гуманистических уроков Белинского, теории и практики «натуральной школы». Но только таким путем мог Дружинин достигнуть высоких критериев художественности. Перед нами как раз тот случай, к которому некрасовский Гражданин считал обязательным требование: «Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан».

Обращает на себя внимание, что среди имен, которыми оперирует Некрасов, нет Гоголя, хотя можно было бы ожидать, что последний будет назван среди «колоссов», возвышающихся над временем. Очевидно, в самой литературной ситуации произошло нечто такое, что мешало обратиться к Гоголю именно в контексте данного спора. Говорим о появлении второго тома «Мертвых душ» и о вызванных им толках.

Откликаясь на это событие, Некрасов писал Тургеневу 12 августа 1855 г.: «Вот честный-то сын своей земли! Больно

подумать, что частные уродливости этого характера для многих служат помехою оценить этого человека, который писал не то, что могло бы более нравиться, даже не то, что было легче для его таланта, а добивался писать то, что считал полезнейшим для своего отечества. И погиб в этой борьбе, и талант, положим, свой во многом изнасиловал, но каково самоотвержение!.. Все-таки в результате это благородная и в русском мире самая гуманная личность — надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели в России».

Гоголевский талант столь велик, что ему (как и пушкинскому таланту) противопоказано давление извне. Априорно поставленная цель не способствовала успеху второго тома («талант... свой во многом изнасиловал»), однако сама гуманность и гражданственность намерений достойны восхищения и подражания²³. Если даже Гоголь пытался подчинить себя им, то тем более это должны сделать люди иного типа и масштаба таланта; им указанный путь принесет только пользу. Так примерно можно передать ход мысли Некрасова в этом письме, написанном за месяц до полемики с Дружининым и точно воспроизводящем ее гибкую логику.

В то же время очевидно, что некрасовское разграничение «двух родов» творчества продолжает ту традицию, которую наметил еще Белинский, когда он проводил черту между высокой поэзией, с одной стороны, и беллетристикой — с другой.

6

«Образ автора» в критике — это в известном смысле путь, которым идет Некрасов, методика, которую он применяет. Невольно эта методика бросает свет на облик самого критика, выявляя его характерные черты, его физиономию. Склад речи, ее мера и тон нередко бывают глубоко личны; так же как излюбленные обороты и формулы на поверку оказываются осознанными или не вполне осознанными автопризнаниями.

Об одной из глав «Фрегата "Паллады"» Гончарова Некрасов писал: «...статья прекрасна, отличается живостью и красотой изложения, свежестью содержания и той художнической умеренностью красок, которая составляет особенность описаний г. Гончарова, не выставляя ничего слишком резко, но в целом пере-

давая предмет со всею верностью, мягкостью и разнообразием тонов» (IX, 337). Можно применить эту характеристику и к Некрасову, к его умению мягко и со всем богатством оттенков передать сам предмет.

У Некрасова-критика есть постоянная черта: к глубоким пластам смысла он идет обычно с художнической стороны. Говоря об одном из «Севастопольских рассказов», критик писал: «В самой мысли провести ощущения последних дней Севастополя и показать их читателю сквозь призму молодой, благородной, младенчески-прекрасной души, не успевшей еще засориться дрянью жизни, видим мы тот поэтический такт, который дается только художникам» (IX, 373). Некрасов проникательно определяет то, что в современной поэтике называют *point of view* (точкой зрения). Вместе с известным рассуждением Чернышевского о «диалектике души» некрасовское замечание может быть положено в фундамент наших знаний о поэтике Л. Толстого. Но, с другой стороны, очевидна смысловая функция «точки зрения»: сквозь призму молодой честной души открывается грязь и жестокость окружающей жизни. Словом, налицо связь частного и как будто бы чисто технического замечания критика с его же выводом о том, что Толстого отличает «строгая, ни перед чем не отступающая правда»²⁴ (IX, 373).

Критике Некрасова свойственны та соразмерность и такт, которые в сегодняшнем словоупотреблении называют корректностью. Это полная верность предмету, умение представить его со всех сторон и объемно. Это сдержанность выражения, искусство говорить ровно столько, сколько нужно, многое упомянуть, но еще больше оставить неназванным, пробуждающим силу мысли и фантазию читателя. Но корректность — это и умение дать себе волю, быть резким, когда это необходимо, не бояться столкновения, казалось бы, взаимоисключающих понятий, если оно вытекает из самого явления.

«Удивительный поэт г. Бенедиктов! — писал, например, критик. — Непостижимое сочетание дарования (не подверженно-го ни малейшему сомнению) с невероятным отсутствием вкуса...» (IX, 246). И как всегда у Некрасова, воспринимающего факты с художнической стороны, вкус, отсутствие вкуса означают некий органический порок самой художественной мысли. И поэтому, когда Бенедиктов отождествил патриотизм с любовью к «хмельной с присядкой тряске казачка и трепака», Некрасов уже без обиняков, «открытым текстом» заметил: «Можно не

любить трепака или квасу – и умереть за отечество... И наоборот. Любя и квас, и трепака, и очищенную, можно дойти до забвения своих обязанностей, если сознание долга в человеке слабо и любовь к родине не имеет основы разумной» (IX, 312, 313).

Критика Некрасова неговорлива и скромна по своим изобразительным средствам. Сравнения и метафоры встречаются нечасто. Но те образы, к которым прибегает критик, неожиданны и живописны. Говоря «о неверности языка с точками после каждого слова», рецензент прибавляет, что «это делает печатную страницу похожею на то, как будто на нее просыпали горсть пороху». Ремесленные стихи, от которых «никому не было, нет и не будет ни теплее, ни холоднее на свете», напоминают критику «тот сорт грибов, который не употребляется ни на пользу и в удовольствие людям, ни на погибель мухам...».

К особенностям Некрасова принадлежало умение цитировать. Свойство как будто бы немудреное, а на самом деле довольно трудное и в критической практике необходимое. Некрасов владел им в совершенстве. Он умел увидеть самое характерное описание, фразу, слово. Он безошибочно находил все, что звучало выпренне, претенциозно и в конце концов обличало внутреннюю пустоту или заведомую ложь.

И, наконец, еще одна черта критической манеры Некрасова. В статье «Русские второстепенные поэты», мотивируя необходимость бережного отношения к поэтам, критик говорит: «...поэтический талант, хоть и не обширный... стоит десяти талантов повествовательных, потому что такие таланты редки во всех литературах. В доказательство приведем хоть нашу...» (IX, 192). Еще раньше, в рецензии на «Холостяка», касаясь универсальности таланта Тургенева, критик с одобрением отмечает, что тот пишет «комедии, а не рассказы и повести»: «Русская повесть еще имеет на своей стороне несколько дарований, а хорошие комедии... появляются у нас так редко» (IX, 543).

Все это говорит уже редактор, для которого умение оценивать литературное движение в целом, распределять силы, направлять дарования в наиболее важное русло превратилось в повседневную привычку. И разборчивость вкуса, тактичность оценки словно перешли из сферы поведения в сферу творчества, став неотъемлемыми свойствами некрасовского литературного стиля.

- ¹ Панаева (Головачева) А.Я. Воспоминания. М., 1948. С. 108.
- ² Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 12. С. 456. (В дальнейшем том и страница этого издания указываются в тексте.)
- ³ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 14. С. 328, 325.
- ⁴ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. 1950. Т. 9. С. 360. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.)
- ⁵ Отечественные записки. 1878. № 12. Отд. II. С. 165.
- ⁶ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 14 т. М., 1938. Т. 2. С. 19.
- ⁷ Русская старина. 1890. № 9. С. 647.
- ⁸ Эйхенбаум Б.М. Толстой и Поль де Кок // Западный сб. Вып. 1. М.; Л., 1937. С. 299.
- ⁹ Северная пчела. 1846. 26 янв.
- ¹⁰ Панаева (Головачева) А.Я. Указ. соч. С. 107.
- ¹¹ Аксаков И.С. Ф.И. Тютчев (биографический очерк). М., 1874. С. 47, 48.
- ¹² Дело петрашевцев. М.; Л., 1951. Т. 3. С. 441.
- ¹³ См.: Кожин В.В. О «поэтической эпохе» 1850-х годов // Рус. лит. 1969. № 3; Зельдович М.Г. Поэзия и критика // Сб.: Н.А. Некрасов и его время. Вып. 2. Калининград, 1976.
- ¹⁴ Гин М. Н.А. Некрасов – литературный критик. Петрозаводск, 1957. С. 97.
- ¹⁵ Лаврецкий А. Эстетические взгляды русских писателей. М., 1963. С. 110.
- ¹⁶ На это указал М. Гин (см.: Гин М. Указ. соч. С. 93).
- ¹⁷ Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 211. См. также: Скотов Н.Н. Некрасов и Тютчев // Некрасов и русская литература: Сб. М., 1971; Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 126 и проч.
- ¹⁸ Отечественные записки. 1855. № 10. Отд. III. С. 71.
- ¹⁹ Библиотека для чтения. 1855. Ноябрь. Отд. III. С. 39.
- ²⁰ Там же. С. 45.
- ²¹ См. подробнее: Манн Ю.В. Некрасов в борьбе за Пушкина // Искусство слова: Сб. М., 1973. С. 188–191.
- ²² Голос минувшего. 1916. № 10. С. 83.
- ²³ Характерно, что Некрасов оказался чрезвычайно восприимчив (в отличие от многих современников) к собственно риторической и лирической стихии и второго тома «Мертвых душ», и «Выбранных мест из переписки с друзьями». Ряд реминисценций из этих произведений продемонстрирован Н. Мостовской в статье

«Гоголь в восприятии Некрасова» (Некрасовский сб. Вып. 8. Л., 1983. С. 28 и далее).

- ²⁴ Исследователь истории поэтики в России, безусловно, оценит и другое суждение Некрасова, касающееся формы повествования. 1 сентября 1859 г., возражая П. Анненкову, Некрасов подчеркивал, что форма повествования от первого лица не исчерпала себя: «Мало ли удивительных произведений написано от 1-го лица!» (X, 239).

А.В. Кольцов и философская мысль его времени

1

Вскоре после смерти поэта в одной из первых критических статей о нем было сказано: «Кольцов бесспорно принадлежит к числу лучших людей своего времени; несмотря на всю недостаточность его умственного воспитания, несмотря на то, что он не был приготовлен к литературной деятельности даже элементарным учением, все лучшие симпатии, все лучшие верования того времени нашли такой полный отголосок в его сердце, что невольно удивляешься этой свежей и доброй личности...»¹

В этих словах верно уловлено особенное, так сказать, парадоксальное, положение Кольцова: имевший за плечами лишь два неполных класса уездного училища, «полуобразованный самоучка», по определению Белинского, писавший с орфографическими ошибками и почти без знаков препинания, он оказался причастен к самым передовым умственным течениям в России (вначале кружок Станкевича, а затем Белинский и его окружение). Поэтому задачи элементарного самообразования и приобретения первоначальных сведений причудливо переплелись у Кольцова со стремлением выработать понятия самые новейшие.

Давно отмечена эстетическая и интеллектуальная энциклопедичность интересов Кольцова². Следует добавить: одной полноты знаний ему мало; он хотел быть на уровне самых передовых философских тенденций, чего бы это ему ни стоило, какого бы напряжения ни потребовало. Остановлюсь на двух-трех фактах, еще не обративших на себя внимание исследователей.

В марте 1837 г., обращаясь к А.А. Краевскому с просьбой прислать ему нужные книги («Отелло» Шекспира, «Серапионовы братья» Гофмана, «Недоросль» Фонвизина и т. д.), Кольцов

упоминает «Новый курс философии» Жерюзе³. Перевод «Нового курса философии» Е. Жерюзе (E. Geruze) вышел в 1836 г. в Петербурге и тотчас же стал предметом острого интереса в кружке Станкевича.

Чтобы понять подоплеку этого интереса, обратимся к книге. В издательском предисловии (анонимном) было сказано, что автор «старается соединить эмпиризм с идеализмом», и, «чтобы не вдаваться в какую-нибудь крайность, он советуется с историей философских систем и сам излагает ее кратко, при руководстве знаменитого Кузена»⁴. Итак, автор стремился к примирению «крайностей», опираясь на знаменитого Кузена. И это в то время, когда Станкевич стремился к преодолению дуализма и эклектики на основе философского систематизма гегелевского типа и когда имя Кузена сделалось в его кружке чуть ли не синонимом эклектичности!

Новой «немецкой школе» (после Лейбница и Вольфа) Жерюзе посвятил всего около двух страничек, упомянув лишь Канта, Фихте, Шеллинга и совершенно обойдя Гегеля. Зато вывод книги был направлен именно против Гегеля: «Метода девятнадцатого века, не столько отважная, должна, кажется, восторжествовать над препятствиями систематического духа. Анализ и синтез в ней соединяются вместе...»⁵

Вскоре с рецензией на книгу Жерюзе выступил Н.И. Надеждин. Упомянув о «великом триумвирате» Фихте, Шеллинга и Гегеля, обозначившем последнюю стадию философского движения, Надеждин добавлял: «Но заметьте, эти восстановители философии и не думали составлять полных систематических ее курсов. Они обрабатывали только некоторые отрасли знания... с философской точки зрения, создали дух, а не науку философии»⁶. Хотя Надеждин дополнил соображения Жерюзе именем Гегеля и признавал, что немецкие мыслители вдохнули в философию «новую жизнь», он тем не менее послушно шел в фарватере за французским автором: то же отвержение излишнего «систематизма», та же мысль, что философия не должна быть высшей наукой, наукой наук. И это говорил Надеждин, который двумя годами раньше в споре с Шевыревым отстаивал право строго систематического способа философствования.

Все это и вызвало возмущение Станкевича. Двадцать пятого января 1837 г. он сообщил своему другу Я.М. Неверову в Петербург, что будет писать «статейку» против Надеждина, а 11 февраля добавил, что хотя от намерения выступить в печати

отказался, но свое мнение Надеждину высказал откровенно: «Мы с ним спорили здесь и потузили его, как он выражается иногда, порядком»⁷.

Происходило это в конце января – начале февраля 1837 г., а к марту относится упомянутая выше просьба Кольцова прислать ему книгу Жерюзе. Скорее всего он узнал о ней именно из разбора Н.И. Надеждина в «Литературных прибавлениях...», за которыми в это время внимательно следил⁸; но возможно, до него дошли и слухи о спорах и «нагоняе» рецензенту, устроенном в московском кружке Станкевича, – и это подогрело его желание познакомиться с книгой и самому во всем разобраться.

Двадцатого ноября 1840 г. в Петербурге Кольцов посетил А.В. Никитенко, который отметил в дневнике: «У меня был Кольцов... К несчастью, он сблизился с редактором и главным сотрудником „Отечественных записок“: они его развратили. Бедный Кольцов начал бредить субъектами и объектами и путаться в отвлеченностях гегелевской философии. Неученый и неопытный, без оружия против школьных мудрствований своих „покровителей“, он, пройдя сквозь их руки, утратил свое драгоценнейшее богатство: простое, искреннее чувство и здравый смысл»⁹.

Негативное отношение Никитенко к философским интересам поэта кажется нелогичным. Профессор С.-Петербургского университета Никитенко не был врагом философии; его диссертация «О творящей силе в поэзии, или О поэтическом гении», защищенная в 1837 г., принесла ему степень доктора философии. В понимании же общей философской эволюции Никитенко были свойственны терпимость и широта. Позднее, в 1869 г., он написал книгу об известном философе, бывшем профессоре С.-Петербургского университета А. Галиче. Рисуя здесь общую картину философских интересов в России с 1820-х годов, Никитенко писал: «Конечно, это был род эклектизма; но и разумный эклектизм был уже важным шагом вперед... Да эклектизм едва ли и не есть самый приличный способ философствования для тех, которые недавно явились на поприще науки и не настолько еще богаты ее опытами, не настолько еще успели развернуть творческие силы своего ума, чтобы, так сказать, от своего имени предъявить миру самостоятельно начатое и dokonченное здание своих убеждений... Как бы ни веровали мы в свои умственные силы, а все-таки приходится прежде учиться, а потом уже учить других»¹⁰.

Казалось, философские занятия Кольцова легко вписывались в эту картину, поскольку они носили первоначальный, еще недостаточно систематический и профессиональный характер. Казалось, Никитенко должен был их полностью одобрить, поскольку при отсутствии не только философского, но и сколько-нибудь полного образования вообще Кольцов неизбежно оставался на стадии присвоения и обдумывания чуждого. Однако Кольцов упорно ориентировался на Гегеля и в этом смысле был совсем не эклектичен, проявляя достойную внимания разборчивость. В том-то и дело, что гегелизм казался Никитенко страшнее эклектизма, и в беседе с поэтом профессор с неудовольствием ощутил разделявший их глубокий водораздел.

Наконец еще один, последний факт. Через два месяца после разговора Кольцова с Никитенко, в январе 1841 г., вновь вспыхнул спор о философии – на этот раз с В.А. Жуковским. «Я у него был, – сообщает Кольцов Белинскому, – говорил мне, что он слышал, что я немного знаю философию, жалеет об этом; советует бросить все к черту. «Философия – жизнь, а немцы – дураки» и проч.» (275).

Эпизод этот также требует комментариев. Жуковский, особенно в молодые годы, отнюдь не был настроен против философии. Опубликованные коллективом томских ученых во главе с профессором Ф.З. Кануновой исследования библиотеки Жуковского рисуют широкую картину его философских занятий: тут и Ш. Бонне, и Д. Юм, и Э. Кондильяк, и многие другие¹¹. Не был он и противником «немцев», напротив, в письме к И.А. Тургеневу от 8 января 1806 г. он просил: «Ради Бога пришлите мне что-нибудь хорошее в немецкой философии. Она возвышает душу, делая ее деятельнее, она больше возбуждает энтузиазм»¹². Поворот обнаружился позднее, по мере того как в русле немецкой классической философии вырабатывались результаты, неприемлемые для Жуковского, причем свое отчуждение от этих результатов русский поэт выдавал за неприятие всей немецкой философии и даже философии вообще. В письме к А.С. Стурдзе в марте 1850 г. Жуковский даже утверждал: «Я совершенная невежда в философии. Немецкая философия была мне доселе неизвестна и недоступна; на старость лет нельзя пускаться в этот лабиринт; меня бы в нем целиком поглотил минотавр немецкой метафизики, сборное дитя Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля и пр. и пр.»¹³.

Суждение, высказанное Жуковским в январе 1841 г., свидетельствует, что его новая позиция обозначилась еще, по крайней

мере, за десятилетие раньше до упомянутого письма. И в этом смысле Жуковский не был одинок, участвуя в формирующемся русском (как, впрочем, и в западноевропейском) антигегелевском философском движении.

Имя Гегеля, правда, в кольцовском отчете о происходившей беседе, не фигурирует, но нет сомнения, что именно оно явилось главным оселком возникших разногласий. В упомянутом письме к Стурдзе Жуковский, объясняя свою вражду к немецкой метафизике, увенчанной Гегелем, говорил: «Философия, истекающая из одного ума, есть ложь. Путь отбытия всякой философии... должно быть откровение»¹⁴. В беседе с Кольцовым этому соответствовало высказывание: «Философия – жизнь, а немцы – дураки».

Таким образом, все три факта (интерес к Жерюзе, столкновение с Никитенко, а затем с Жуковским) располагаются на одной линии. Линии, соединявшей Кольцова с тем философским движением, которое в 1830-х годах было представлено Станкевичем, Белинским и лицами, группировавшимися вокруг них, и выражалось в тенденции к углублению объективной идеалистической диалектики на основе принципов немецкой классической философии.

2

Факты прямого знакомства Кольцова с философскими первоисточниками довольно скудные. Так, в 1840 г. он прочел «Физиологию» Д.М. Велланского («Жалею, что не читал его давно» (243)). Профессор Д.М. Велланский был одним из первых в России интерпретаторов и пропагандистов Шеллинга, однако в упомянутом труде он опирался преимущественно на натурфилософские идеи Окена¹⁵. Немецкие работы Кольцов не знал, хотя страстно мечтал об этом. В августе 1840 г. он писал Белинскому, что хотел бы «выучиться по-немецки» и читать Гегеля (247). Источником знакомства Кольцова с немецкой философией были компендиумы и обзоры, например «История философских систем, по иностранным руководствам» А. Галича (СПб., 1818–1819. Кн. 1–2). Весьма богатое материалом, это издание представляло собою первый в России курс истории философии¹⁶, доведенный до новейшей немецкой школы, включая Канта, Фихте и Шеллинга.

Но главной опорой и питательной почвой философских интересов поэта были статьи Белинского. Письма Кольцова к критику фиксируют жадный интерес ко многим и многим работам с ярко выраженной философской проблематикой – «Горе от ума» (243), «Русская литература в 1841 году» («Вашу критику прочел с остервенением, прочел и перечел» (311), «Древние российские стихотворения...» и т. д. Перечитывает Кольцов и старые статьи Белинского, периода «Московского наблюдателя»; особенно нравится ему рецензия на «Уголино» Н.А. Полевого, начинавшаяся обширным философским пассажем о конкретности как выражении «органического единства идеи с формой», о положениях органической эстетики и т. д.

Воздействие на Кольцова работ Белинского подкреплялось и усиливалось многочисленными личными встречами начиная с первого знакомства в 1831 г. Характерны слова Кольцова, сказанные по приезду в Воронеж из Москвы в июле 1838 г.: «Да, благодарю вас, Виссарион Григорьевич, благодарю вместе и всех ваших друзей... Эти последние два месяца стоили для меня дороже пяти лет воронежской жизни. В эту пору я много разрешил темных вопросов, много разгадал неразгаданных прежде истин...» (207). Известно, что некоторые работы Белинский давал Кольцову читать еще в рукописи, например статьи 1841 г., посвященные Петру I и допетровской России¹⁷.

В результате Кольцов постоянно находился как бы в магнитном поле философских идей кружка Станкевича, а затем Белинского. «Натягивать» кольцовские взгляды на философскую систему было бы неуместно – таковой у него не было (хотя характерная черта Кольцова, отличающая его от многих чисто художественных натур, в том, что он всю жизнь сознательно стремился к цельности воззрения). Но моменты существенной общности кольцовских взглядов с упомянутыми идеями констатировать нетрудно. Больше того, эта общность обусловила характер многих конкретных, разрозненных и как бы случайных суждений Кольцова – об искусстве, фольклоре, народном быте и т. д. Вместе с тем она создавала тот эффект отталкивания, который чувствовали оппоненты Кольцова, скажем, Никитенко и Жуковский, ибо по многим важным вопросам философское движение, представленное Белинским, существенно противостояло общему романтическому мироощущению. Покажем это на двух вопросах – о философии истории и о познании.

В понимание истории гегелевская философия вносила момент поступательного и диалектического развития. Абсолютный дух представляют собою не все народы, но лишь определенный народ в определенный период. «По отношению к этой абсолютной воле воля других отдельных народных духов бесправна... Но абсолютная воля выходит и за пределы также своего, в этот момент имеющегося у нее, достоинства, преодолевает ее как некоторую особенную ступень и затем предоставляет этот народ его случайной судьбе, творя над ним суд»¹⁸. Абсолютная воля подобна эстафете, меняющей в процессе движения своих носителей. Или подобна цепи, в которой одно звено уступает место другому.

Белинский философию истории указанного типа наиболее полно развил в цикле статей о народной поэзии, который так понравился Кольцову («Критика ваша о... "Древних стихотворениях Кириши Данилова" чудо как хороша. Я не читаю, но пожираю ее» (306)). Народы и государства рассмотрены здесь в строгом соответствии с раскрывающей саму себя идеей человечества (аналогом гегелевской абсолютной воли). «Чтобы народ был действительно историческим явлением, необходимо, чтобы его народность была только формою, проявлением идеи человечества... Нет на земле племени, которое бы не принадлежало к семейству человеческого рода; но дело в том, что одно племя меньше, а другое больше принадлежит человечеству, и что, в этом отношении, все племена и народы представляют собою цепь, звенья которой с обоих концов постепенно увеличиваются к центру»¹⁹. Народы и регионы с субстанциальным историческим содержанием – это Древний Восток, античный мир, затем Западная Европа, т. е. «народы галльско-римско-тевтонского образования»²⁰. Отсюда принципиальная роль для России петровских реформ, объясненная Белинским в специальной статье, которую Кольцов читал еще в рукописи: Петр ввел Россию «в родственную связь с человечеством», иначе говоря, подключил к общеевропейскому развитию и создал возможность для принятия ею в будущем общемировой эстафеты – процесс, на который критик всею душою надеется, но упреждать теоретическими выкладками никак не хочет.

Именно на упомянутом философском фундаменте вырастала у Белинского концепция допетровской литературы, а также народной поэзии, эпатазирующая подчас своими резкими и категоричными суждениями вроде следующего: «Одно небольшое

стихотворение истинного художника-поэта неизмеримо выше всех произведений народной поэзии, вместе взятых!»²¹ Белинского, разумеется, не упрекнешь в нелюбви к своему народу или в глухоте к народной поэзии; он, например, тонко и вдохновенно писал о свойственном ей чувстве грусти: «Русский человек не расплывается в грусти, не падает под ее томительным бременем, но упивается ее муками с полным сосредоточением всех духовных сил своих»²² – или о душевной простоте, отваге и мужестве. Суровость иных суждений Белинского относительная, а не абсолютная и проистекает или мотивируется, говоря его словами, не особенностями «национального духа», а отсутствием в нем субстанциального содержания. Или, если переводить философскую формулу в политические категории (перевод этот осуществил сам Белинский), проистекает из «стесненности и ограниченности условий общественной жизни», из «*кошихинского* характера администрации и общественной нравственности». Особенно сказывается все это в личной сфере человеческих отношений и, следовательно, в сфере народной любовной поэзии. «Любовь до того изгнана у нас из тесного круга народного созерцания жизни, что в самом браке является каким-то чуждым, греховным элементом... вне же брака она – бесовская прелесть, дьявольское наваждение, нечистое вожделение Змея Горыныча, преступная контрабанда жизни. Удивительно ли после этого, что эта любовь является в наших народных поэмах так простонародно-неэстетической, так цинически-чувственной, так оскорбительной и возмутительной для чувства, в таких грубых кабацких формах?»²³

К этому месту существует параллель в высказываниях и позиции Кольцова. Близко находившийся к стихии народной поэзии, умевший ценить ее выдающиеся образцы, например хоровую песню «Сронил я венок...» (189), он проявлял совершенно нехарактерный для времени (вспомним деятельность П. Киреевского, И. Сахарова и др.) холодный скептицизм в собирательстве народных песен. А.А. Краевскому, который постоянно побуждал его заняться этим делом, Кольцов писал: «...песни, какие и волочатся, то просто все беспутные, из них посылаю вам посмеяться при сем» (185). «Впрочем, скажу вам, не ждите: в нашем народе лучше этой-то и нет. Я их переслушал много, да все, знаете ль, такая дрянь, что уши вянут: похабщиной битком набиты. Стыдно сказать, как наш русский простой народ бранчив. Если ж они вам приглянутся – напишите, я их еще к вам

пришло... Но уж какая скука их собирать! С этими людьми, ребятами, сначала надо сидеть, балясничать, потом поить их водкой и пить с ними самому зачеред...» (187–188).

Подобные наблюдения выведены были Кольцовым не из теории, а из жизненного опыта, но они при этом совпадают с теоретическими воззрениями Белинского. Недаром впоследствии, в статье, посвященной памяти Кольцова, Белинский воспользовался жизненным опытом и материалами биографии поэта для аргументации своих воззрений на условия существования, быт и нравы простого народа.

А вот еще одна параллель. В апреле 1840 г. в письме к Белинскому Кольцов высказывался о пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде», только что опубликованной в «Сыне отечества» под названием «Сказка о купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде». «Не спекуляция это? Положимте, сказка русская, весь ее материал высказан прекрасно, коротко и полно, и по внутреннему достоинству она Пушкина, можно согласиться; но словесность, рифма – и уху больно, и читать тяжело. Впрочем, я прочел ее с удовольствием, потому что русскую чисто сказку с рифмою писать нейдет: она ее не жалует, не будь рифмы, тогда бы другая была словесность, – она, быть может, стала бы к «Рыбаку и рыбке»» (243–244). Из этих слов видно, что, во-первых, Кольцов считал «Сказку о попе и о работнике его Балде» недостойною Пушкина, чуть ли не «спекуляцией» на его имени; что, во-вторых, не удовлетворила его именно художественная фактура и особенно различие рифмы («словесность, рифма») и что, в-третьих, для другой пушкинской сказки, «Сказки о рыбаке и рыбке», почему-то он сделал исключение, поставив ее более высоко. Все это требует комментариев.

Прежде всего, источник подобных суждений – в настроениях и взглядах Станкевича и его кружка. В октябре 1834 г. Станкевич подверг резкой критике «Конька-Горбунка» Ершова и его литературного предшественника – Пушкина как автора сказок. «Пушкин изобрел этот ложный род, когда начал угасать поэтический огонь в душе его»²⁴. Подобного мнения придерживался и Белинский: в заметке, опубликованной в 1835 г. в связи с выходом «Конька-Горбунка», он отметил, что сказки Пушкина – неудачный опыт. «О сказке г. Ершова – нечего и говорить»²⁵. Белинский не изменил своего приговора и впоследствии, в заключительной статье пушкинского цикла (1846) он заявил, что «сказки Пушкина... были плодом довольно ложного стремления к народности»²⁶.

Но дело не ограничивается переключкой конкретных оценок Кольцова, с одной стороны, и Станкевича и Белинского — с другой. В ее основе — более существенная общность. С историко-эстетической точки зрения народная сказка, как и эпопея, возникает на одной из низших ступеней художественно-философского сознания. Восстановить ее в новое время нельзя — можно лишь создать более или менее искусную подделку. Отсюда требование к современному поэту — не допускать анахронизмов, не вносить в безыскусную манеру древних элементы развитого сознания. «Любопытны поверья народные: собери их, расскажи с поэтической простотой, сохраняя колорит, которым они облечены в устах народа... И что за поэт, кто... начнет ломать в сонные хорей безыскусственное сказание младенца?»²⁷ Особенно противопоказана «безыскусственным сказаниям младенца» рифма — согласно господствовавшим тогда литературным представлениям, дитя более поздней эпохи.

Почему же сделано исключение для «Сказки о рыбаке и рыбке»? Потому что эта сказка, как представлялось, менее зависима от фольклорных источников, более самостоятельна, более лична, более литературна. Это «другая словесность», как выразился Кольцов, т. е. она не претендует на подделку. Именно такую точку зрения развивал Белинский: «"Сказка о рыбаке и рыбке"... заслуживает исключения потому, что в ней есть положительные достоинства. Это не народная сказка: народу принадлежит только ее мысль, но выражение, рассказ, стих, самый колорит, — все принадлежит поэту»²⁸.

Симптоматичные переключки Белинского и Кольцова наблюдаются и в толковании другого, более общего, гносеологического вопроса.

В статье Белинского о «Древних российских стихотворениях...» Кольцову особенно понравилась интерпретация мифа о Прометее: «Рассказ о Прометее чрезвычайен...» (306). Почему? Прометей, согласно Белинскому, — выражение неодолимого процесса сознания, причем в его опосредованной, рефлексированной форме. «Зевс — это непосредственная полнота сознания; Прометей — это сила рассуждающая, дух, не признающий никаких авторитетов, кроме разума и справедливости». Обе стороны, «по закону диалектического развития, враждебно стали одна к другой». В таком ключе подвергаются толкованию все элементы мифа. «Что же такое огонь, похищенный Прометеем с неба и сообщенный им людям? — Это мысль, сознание, пробудившее

людей от мертвого сна животной непосредственности?» А что такое коршун, пожиравший печень Прометея? «Это грустная дума, как червь, грызущая сердце и подтачивающая корни жизни, это муки распада»²⁹.

Таким образом, Прометей – некое среднее звено в знакомой нам триаде, в движении от первоначальной гармонии через распад к будущему синтезу, к некоей осознанной полноте знания, а также некоей воплощенной справедливости (тут гносеология совпадает с философией истории, позитивность знания с позитивностью социальной). Прометей здесь родственен другим рефлексированным героям, мученикам распада, таким как Печорин, Гамлет и т. д. (см. об этом выше, в работе «Гамлетовский вопрос как проблема русской философской эстетики»).

Надо, впрочем, добавить: Прометей Эсхила, ибо, скажем, Прометей Гёте, не выходя из стадии распада, все же предвещает некий исход, поскольку «Прометей нашего времени заранее торжествует победу и уже не боятся хищного коршуна»³⁰.

С последним утверждением Кольцов не согласился: «...Вы весьма много отдаете Гёте; у Эсхила он (Прометей) таков же, идея та же, разве Гёте облек его в лучшую, свою немецкую форму. А если идея во время Эсхила не была так выяснена, как во время Гёте, то здесь, кажется, главное уяснение во времени; человечество – живя и своею жизнью – дало ей такой огромный интерес» (306–307). Возражение Кольцова не совсем оправданно: Белинский также считает, что «главное уяснение во времени», которое и интенсифицировало у Гёте идею познания. Во всяком случае, в принципе, поэт и критик солидарны, что имеет весьма важный смысл.

Философское направление, о котором идет речь, опиралось на веру во всемогущество знания, его неуклонный прогресс, а также веру в то, что последний как бы перельется в прогресс общественный. Кольцов не раз присягал в верности этому направлению именно в указанном принципиальном пункте – и своим толкованием мифа о Прометее, быть может, присягал больше всего. Однако в этом пункте все же его позиция была сложнее.

Начать с того, что в его письмах, наряду со страстным стремлением к познанию и уразумению, звучат и ноты сомнения и жалобы. «Я понимаю субъект и объект хорошо, но не понимаю еще, как в философии, поэзии, истории они соединяются до абсолюта, – пишет он Белинскому летом 1838 г. – Не понимаю еще вполне этого бесконечного игrania жизни, этой великой приро-

ды во всех ее проявлениях, – и меня ничего на свете так не успокаивает в жизни, как вполне понимание этих истин. Черт ее знает как худо работает моя голова: что хочется понять, не скоро понимает...» (207).

Надо заметить, что в письмах сомнения и жалобы Кольцова не выходят за пределы личной ситуации: не кто другой, как он, конкретное лицо, Алексей Васильевич Кольцов, передает свои сомнения, жалуется на трудности постижения истины. Возводить все это в принцип он не собирается. Однако в своей поэзии, а именно в том ее разделе, который носит жанровое обозначение «дум», Кольцов делает существенный шаг в сторону обобщения и, как говорили тогда, «генерализации» индивидуального опыта. Это придает его думам особенную сложность и внутреннюю напряженность.

3

Думы Кольцова можно разбить на две группы. К первой относятся те, которые сообщают какой-либо существенный взгляд, передают философскую идею. Этот взгляд, эта идея уже существуют, даны априори, хотя стихотворение их детализирует и развивает. Это, условно говоря, онтологические думы: «Человек», «Умолкший поэт», «Божий мир», «Две жизни», «Царство мысли».

Другие стихотворения живописуют не столько мироустройство, сколько авторское отношение к нему или, точнее, к его постижению. Знание или незнание, его адекватность или неадекватность, а также пути, по которым шествует человеческая мысль, – вот проблематика этих дум. Их условно можно назвать гносеологическими. Это «Великая тайна», «Неразгаданная истина», «Молитва», «Вопрос», «Жизнь» и т. д. Есть думы и смешанного вида, хотя их немного, – «Великое слово», «Лес» («О чем шумит сосновый лес?») и т. д.

Вторая, а также смешанная группы наиболее динамичны. Первая же более определена, устойчива. Однако она передает разнообразие философских идей, обуревавших сознание поэта, их серьезность и выношенность.

В думе «Человек» (1836) – самой ранней из онтологического ряда – выражена антропоцентрическая идея, но выражена

с достаточной сложностью. Человек – венец создания, «прекрасней человека ничего нет на земле», но он же вместилище противоречий – добра и зла, самоотверженности и эгоизма. Опасны и губительны человеческие страсти: «Даст желаньям ли свободу – / Землю кровью напоит». Но при всех зигзагах истории существует перспектива победы добра, связанная с просвещением, воспитанием человека.

Но изменятся стремленья,
Озарится светом ум –
И своей он красотой
Все на свете помрачит...

Правда, сохраняется нередкая у Кольцова двусмысленность: неясно, категорическая ли это интонация – «*изменятся* стремленья», или условная – *если* «изменятся стремленья», т. е. обязательная ли перспектива возрождения или лишь допустимая, возможная.

В думе «Умолкший поэт» (1836) – судьба великого человека, гения «с душою пророка, / С печатью величья на гордом челе», не признанного и отвергнутого толпою, но – несломленного:

Ты думаешь, пал он?..
Нет, ты не заметил
Высокую думу,
Огонь благодатный
Во взоре его...

Стихотворение «Умолкший поэт» наиболее близко из произведений Кольцова к той концепции художника и поэта, которая в конце 1820-х и в 1830-х годах разрабатывалась русским романтизмом (Н. Полевой, Н. Кукольник и другие).

Дума «Божий мир» (1837), как это уже неоднократно отмечалось в литературоведении, развивает распространенные во времена Кольцова космогонические и натурфилософские теории. Характерны идеи триединства, взаимоотражения явлений, а также вечного движения и обновляемости всего сущего.

В царстве Божьей воли,
В переливах жизни –
Нет бессильной смерти,
Нет бездушной жизни!

Стихотворение «Две жизни» (1837) продолжает идею двойственности человека, намеченную еще в думе «Человек». Эта двойственность проистекает из вечной противоположности двух начал – «жизни земного духа» и «жизни земного праха». Кольцов здесь также близок к романтическим концепциям двойственности человека, – вспомним «Зарю» А. Хомякова (1825); однако простой констатации того факта, что человек есть «смешение небес и ада, сияние лучей и тьмы» (Хомяков), ему мало. У Кольцова «жизнь земного праха» меркнет и бледнеет перед «жизнью земного духа».

Наиболее четко и прямо с конкретной философской доктриной связана дума «Царство мысли» (1837). Давно подмечена ее близость к «Литературным мечтаниям» Белинского, а именно к тому пассажи, где говорится о «единой, вечной идее». Нет сомнения, что Кольцов был вдохновлен этим знаменитым рассуждением, развивая и перелагая его в поэтические строки. Это последовательно монистическое (как у Белинского) выражение натурфилософской концепции, с неостановимым движением абсолютной идеи (у Кольцова – «вечной мыслью»), всеобъемлющей диалектикой ее перехода из одного состояния в другое, из мира неодушевленного в органический мир, человеческую природу, в сферу чувства и сознания.

Приведенными примерами, пожалуй, исчерпывается ряд собственно онтологических дум. Переходя к другому ряду, гносеологическому, мы замечаем значительное усложнение картины.

У начала этого ряда стоит стихотворение «Что значу я?» (1830), еще не помеченное Кольцовым как дума. Это, так сказать, антидума, ибо в ней выражено нежелание поэта ставить какие-либо вопросы и добиваться ответов.

Есть люди: до смерти желают
Вопросы эти разгадать,
Но что до них!

Умонастроение автора иное; немножко сентиментальное, немножко эпикурейское, немножко притворное, немножко серьезное, но уж во всяком случае не обремененное излишними заботами.

С смешным сойдуся ли – посмеюсь;
С прекрасным встречуся – им пленюсь;
С несчастным от души поплачу
И не стараюсь знать – что значу.

Но очень скоро настроение поэта радикально изменилось: в «Великой тайне» (1833), кстати, первом стихотворении, имеющем жанровое определение «дума», Кольцов ставит именно вопрос: что я значу? Дума начинается картиной загадочной и вечно изменяющейся и бесконечной природы: «Бездна звезд на небе, / Бездна жизни в мире...», чтобы продолжиться постановкой вопроса о познании всего человечества и конкретного лица – поэта. Процесс познания неостановим, но, увы, он не дает конечных ответов.

У каждого века
Вечность вопрошает:
«Чем кончилось дело?»
«Вопроси другова», –
Каждый отвечает.

Человечество (и автор в том числе) не собирается отказываться от стремления к истине, но не может и преодолеть сомнений. Противоречие передано парадоксальностью образов, оксюморонам своего рода.

*Смелый ум с мольбою
Мчится к провиденью.*

И еще:

*Тяжелы мне думы,
Сладостна молитва!*

Думы неотвязны и неизбежны и поэтому тяжелы; молитва же – как отдохновение и прибежище. Отсюда кольцевая композиция, замкнутость стихотворения: первые строки говорят о тяжести стихии («Тучи носят воду...»), последние – о тяжести мышления. Следовательно, эта тяжесть благотворная, вызывающая рост и движение («Вода поит землю, земля плод приносит...» и т. д.). Кстати, здесь источник характерного образа более позднего стихотворения «Поминки» (1840) – «их думы как тучи».

«Великую тайну» продолжает другая дума – «Неразгаданная истина» (1836), наследуя преимущественно ее негативную тенденцию.

Подсеку ж я крылья
Дерзкому сомненью,
Прокляну усилья
К тайнам провиденья!

Ум наш не шагает
Мира за границу;
Наобум мешает
С былью небылицу.

«Неразгаданная истина» – пожалуй, пик сомнений поэта, выраженных здесь в итоговой, почти не допускающей возражений форме. Причем сомнений, выходящих за пределы личной ситуации (т. е. не так, как в письмах) и переданных в виде логического вывода, прилагаемого к человеческой истории вообще.

Однако «Неразгаданная истина» не была последним словом поэта; его настроения и сознание изменялись и искали новых ответов.

В «Великом слове» (1836) нарисована космогоническая, в духе Ветхого завета, картина, сменяемая картиной искупления Христа, с вытекающими отсюда выводами гносеологического характера. Бросается в глаза сложность, неидеальность представлений поэта о человеческой природе, продолжающих соответствующую тенденцию думы «Человек» и противостоящих взгляду просветительскому:

Свобода, свобода!
Где ж рай твой веселый?
Следы твои страшны,
Отмечены кровью.

Для Кольцова нескованность человеческого потенциала сама по себе еще не благодетельна. В комментариях к думе (в письме к А.А. Краевскому от 27 ноября 1836 г.) он упоминал о «буйной свободе человеческой воли», о «разросшихся разнообразных страстях», «которые донныне господствуют над нами». Здесь же искупление определяется как «искупленье не вполне» (179), ибо человечество далеко от совершенства. Все это обращает взор к высшим силам.

Кто ж он, всемогущий?
И где обитает?
Нет Богу вопроса,
Нет меры ему!..

Вывод, как будто совпадающий в своей негативности с настроением предыдущей думы «Великая тайна»; однако он звучит несколько смягченно. Констатируется беспредельность и таинственность высшего начала, превышающего всякий «вопрос» и «меру», но не отказ от познания.

Еще сильнее драматизм ситуации выражен в думе «Молитва» (1836), хотя по видимости ее содержание проще, ибо вся она – обращение к творцу за помощью, «молитва».

Спаситель, спаситель!
Чиста моя вера,
Как пламя молитвы...

Во тьме она светит
Любовью к тебе...

В.В. Огарков, один из вдумчивых исследователей кольцовского творчества, интерпретирует думу как обращение от сомнений к вере³¹. Однако он рано поставил точку. У Кольцова путь не закончен: за верой вновь следует сомнение; или, точнее, и вера не спасает от тяжелых дум:

Но, Боже, и вере
Могила темна.

Отсюда неожиданный жест: поэт считает свою молитву «грешной» и просит за нее прощение, ибо она уже не прибежище от дум, не отдохновение, не «сладостна» (как в «Великой тайне»), но сама обременена множеством вопросов, обращаемых к самому Творцу.

Что слух мой заменит?
Потухшие очи?
Глубокое чувство
Остывшего сердца?
Что будет жизнь духа
Без этого сердца!

Парадоксальное соединение «молитвы» с «вопросами», несколько напоминающее столь же парадоксальное соединение примирения с обвинением в речи к Богу лермонтовского Демона³². И хотя «печать», наложенная на тайны творения, нерушима, это не освобождает от стремления их разгадать. Сохраняют силу и то и другое – непреложность тайны и неизбежность возникновения сомнений и вопросов.

«Вопрос» (1837) – название следующей думы из гносеологического ряда, обнажающей сам прием или, точнее, саму философичность мысли. И здесь, как и в варианте этой думы, – «Человеческая премудрость» (1837), вопросы раздаются неумолчно. Начинает поэт с обращения к человеку («Как *ты* можешь кликнуть солнцу...»), к себе («Как же быть *мне* в этом мире...»), с тем чтобы выяснить, что все тайны исполнены субстанциального смысла и, следовательно, подвластны лишь высшей юрисдикции:

Что же со мною
Тогда будет,
Творец мира,
Царь природы?..

Но даже после признания, что «цель сокрыта» и в «моем толке смысла нету», вопросы не перестают возникать; на открытой вопросительной интонации стихотворение и заканчивается. (Налицо развитие в этой думе мотивов стихотворения Ломоносова «Ода, выбранная из Иова».)

Загадочен и еще не понят «Лес» (1839), а между тем это любимое стихотворение Кольцова («...он мне шибко нравился»). Привлекая в помощь автокомментарий (из письма к Белинскому от 15 августа 1840 г.), вероятно, можно предложить следующее толкование.

Лес – вместилище (и символ) ушедшего, отжившего, заостеневшего, самой смерти. Это «холодное царство», в нем «везде глубокий сон», «дикая краса угрюмо спит» и т. д. Правда, в лесу «шум ветра», но это тоже отзвук *былого* движения, тень жизни.

Когда-нибудь его стихия
Рвалась землю всю покрыть,
Но, в сон невольно погружившись,
В одном движении стоит.

Но именно тайна смерти, тайна остановившейся жизни, т. е. дума леса, влечет нас. В чем же она? «Какие в нем сокрыты думы»? Ответ намечен в форме вопроса:

Ужели в нас дух вечной жизни
Так бессознательно живет,
Что может лишь в пределах смерти
Свое величье сознать?

В автокомментарии же ответ дан более определенно: демон «всюду разрушает жизнь и, наконец, в общем уничтожении выводит смерть; а сила души, в самой смерти созная свое величие, уничтожает его и, торжествуя, расширяет жизнь» (254).

Словом, это, с одной стороны, всеобщая связь всего сущего, включая и связь жизни и смерти (ср. в «Божьем мире»: «Нет бес- сильной смерти, / Нет бездушной жизни!»). Но вместе с тем это некое нравственное возвышение жизни за счет смерти: жизнь осознает саму себя ввиду своего преходящего, временного характера. И в этом самоосознании жизнь черпает мужество, находит силу («свое *величье* сознать»).

Если «Неразгаданная истина» — пик сомнений поэта относительно возможностей познания, то дума «Поэт» (1840) — высшее выражение противоположной тенденции, веры в знание. Вера основана на философской идее единства бытия и мышления, в ее шеллингианском варианте. «Мир есть тайна Бога», но посредством созданий художника она самообнаруживается.

В них дух вечный жизни,
Сам себя сознавши,
В видах бесконечных
Себя проявляет.

Автор взвешивал возможность других названий для стихотворения: «Бог», «Шекспир» (см. письмо к Белинскому от 10 января 1841 г., с. 271). Все они синонимичны к названию «Поэт», ибо художническая мысль гения — отблеск божественной мысли («Дивные создания / Мысли всемогущей!..»), а Шекспир — высшее из возможных проявлений поэтической силы³³.

В «Думе двенадцатой» (1840) гносеологическая идея повернута другой, активно действующей стороной:

Не может быть, чтобы мои идеи
Влиянья не имели на природу.

Это постулирование обратной связи, производимое на основе того же принципа единства бытия и мышления. Если сущее есть «все той же мысли проявление», то моя, индивидуальная, мысль скрывает в себе частицу высшей силы.

И все же ноты сомнений, неуверенности не были окончательно побеждены. В «Жизни» (1841), последней думе поэта, они зазвучали снова:

Как свет стоит, до этих пор
Всего мы много пережили:
Страстей мы видели напор,
За царством царство схоронили.
Живя, проникли глубоко
В тайник природы чудотворной...
Но все ж успех наш невелик.
Что до преданий? – Мы не знаем
Вперед, что будет – кто проник?
Что мы теперь? – не разгадаем.

4

Так колеблется и изменяется настроение кольцовских дум. Ось колебаний – гносеологический вопрос о возможности достоверного знания. Кольцову как автору дум не свойственно постоянство взгляда. От негативного ответа он переходит к позитивному и наоборот, причем в каждом ответе допустима доля противоположного чувства. Это напоминает постановку проблемы у Тютчева (см. «Фонтан», 1936): неодолимая сила устремляет познание вверх, но сила столь же неодолимая, «длань – незримо роковая», каждый раз низвергает его вниз. Кольцов не дает сжатой формулы процесса подъема–низвержения, растянув его линейно во времени, собственно, на всем пространстве своих дум.

Все это контрастирует с чисто философской тенденцией, на которую ориентировался поэт. Но, как известно, контрасты в мире духа и сознания в порядке вещей. Искренне присягая

определенной философской доктрине, Кольцов не мог заглушить в себе тревожных вопросов и сомнений. В письмах и общении с друзьями эти сомнения носили личный характер (смогу ли я? хватит ли *у меня* сил?). В поэзии они вышли за пределы одной, индивидуальной ситуации (сможет ли *человечество*?). Это был глубокий прочувствованный и выстраданный процесс, настолько сложный, что не укладывался в рамки простого принятия или отвержения философских взглядов. Это был диалог с философией, с ее новейшими тенденциями, конечно, в той форме, какая оказывалась доступной Кольцову.

В философских и художественных типах сознания конца XVIII – начала XIX в. скептические тенденции обычно носили троякий характер. Это было разочарование или в натуре человека, в ее склонности к добру и справедливости; или в направленности исторического процесса в сторону «гармонии»; или в способности адекватного постижения истины.

У Кольцова дыханием скептицизма затронута преимущественно третья сфера – сфера адекватного познания, однако при этом ощущается связь и с двумя другими сферами. Характерна реакция Кольцова на смерть Пушкина: «Слепая судьба! Разве у нас мало мерзавцев? Разве, кроме Пушкина, тебе нельзя было кому-нибудь другому смертный гостинец передать?.. Творец всемогущий света! Твоя воля, твои советы мудры; но непостижим нам твой закон!» (186). Проблемы адекватности знания перерастают в проблемы теодицеи. И не только в аспекте судьбы одного человека, но и судьбы народов и человечества:

Страстей мы видели напор;
За царством царство схоронили.

Это, конечно, родственно пушкинским строкам, фиксирующим опыт новейшей истории:

Припомните, о други, с той поры...
Чему, чему свидетели мы были!..
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари...
Была пора... наш праздник молодой...

В заключение несколько слов о восприятии дум Кольцова в критике и литературоведении. Полная история этого восприя-

тия в рамках этого очерка невозможна; отметим лишь те существенные моменты, которые оттеняют особенности философской проблематики дум.

Думы Кольцова принято ставить ниже других жанров его поэзии; суждение в общем оправданное, хотя порою чрезмерное, не признающее за кольцовскими думами никакой самостоятельной ценности. «Весь интерес поэзии Кольцова, – писал, например, П. Перцов, – в непосредственной связи поэта с народом, в его роли “достоверного свидетеля”. Поэтому так слабы и бледны все его попытки подражания интеллигентным поэтам, все отголоски и петербургских и московских впечатлений... Поэтому же так прозаичны по форме и бессильны по мысли его думы...»³⁴

На рубеже XIX и XX столетий подобную, уничижительную, оценку дум Кольцова возводили к Белинскому³⁵. Но это не совсем верно.

В рецензии на первый поэтический сборник Кольцова (1835) Белинский писал, что в думе «Великая тайна» «читатель найдет удивительную глубину мысли, соединенную с удивительною простотою и благородством выражения, какое-то младенчество и простодушие, но вместе с тем и возвышенность и ясность взгляда. Это дума Шиллера, переданная русским простолюдином с русскою отчетливостию, ясностию и с простодушием младенческого ума»³⁶. Заметим: Белинский ценит думу не только по форме выражения, но и по самой мысли, находя ее глубокой, т. е. отвечающей духу времени.

Впоследствии суждение Белинского о мысли Кольцова дифференцировалось на «вопрос» и его «разрешение». «В первом отношении некоторые думы прекрасны, как, например, “Великая тайна”, “Неразгаданная истина”, “Молитва”, “Вопрос”... Но во втором отношении эти думы, естественно, не могут иметь никакого значения» («О жизни и сочинениях Кольцова», 1846)³⁷.

Изменение оценки Белинского объясняется его эволюцией – в сторону «социальности». С этих позиций критика не устраивали именно характер предлагаемых Кольцовым ответов или же отсутствие таковых. Но при этом Белинский вовсе не подчеркивал смысловую наполненность дум, не объявлял их ничтожными по мысли. Постановка «вопроса» – ведь это тоже мысль.

Позже негативность оценки распространилась (пороку при неоправданных ссылках на Белинского) на кольцовскую «мысль» в целом.

Критик «Русского вестника» писал о думах: «Что означают оне кроме немощного желания вывести мысль из той тесной сферы, в которую она заключена обстоятельствами?»³⁸ И приведя цитату из думы «Лес», автор заключает: «Какой же это ответ? Это более ничего, как бессилие, и притом бессилие, к сожалению, публично высказанное»³⁹. Критик не сознает, что «бессилие», поэтически «высказанное» и воплощенное, преодолевает само себя и становится силою.

Спустя много лет другой критик, В. Острогорский, писал: «...нельзя без грусти и стыда читать, точно направленные в укор нам, соотечественникам, такие, например, жалобы поэта на свою умственную беспомощность:

Как же быть мне
В этом мире –
При движенье –
Без желанья?
Что ж мне делать
С буйной волей,
С грешной мыслью...»⁴⁰

Как будто все эти вопросы не вечные, как будто они разрешены раз и навсегда и каждое новое поколение не ставит их заново, не решает их для себя самостоятельно...

В философской поэзии Кольцова слабость неразрывно связана с силою, незнание со знанием. И следует согласиться с одним из первых исследователей философского мирозерцания Кольцова: «Философия или проще знакомство с философскими началами, даже отрывочное, случайное и неполное, оказалось для Кольцова тем благодатным дождем, который, по-видимому, своим падением придавливает растительность к земле, а после способствует ее росту и живучести»⁴¹.

¹ Русский вестник. 1856. Т. VI. С. 147 (статья подписана: М.С.).

² См.: Скотов Н.Н. Алексей Кольцов // Кольцов А.В. Соч. Л., 1984. С. 13.

³ См.: Кольцов А.В. Соч. Л., 1984. С. 186. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

- ⁴ Жерюзе Е. Новый курс философии. СПб., 1836 (предисловие).
- ⁵ Там же. С. 255.
- ⁶ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. Янв. № 1. С. 8.
- ⁷ Станкевич Н.В. Переписка. М., 1914. С. 371.
- ⁸ Двенадцатого февраля 1837 г. А. Кольцов поздравляет А. Краевского, ставшего редактором «Литературных прибавлений...» «с новою жизнью» этого издания (183).
- ⁹ Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 225.
- ¹⁰ Никитенко А.В. Александр Иванович Галич, бывший профессор С.-Петербургского университета. СПб., 1869. С. 73.
- ¹¹ Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. С. 331 и далее.
- ¹² Жуковский В.А. Письма к А.И. Тургеневу. М., 1895. С. 22.
- ¹³ Русская старина. 1902. Июнь. С. 582.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ См.: Колубовский И. Русская литература о Шеллинге // Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 426.
- ¹⁶ Первое обстоятельное руководство к познанию и оценке систем философских // Галич А. История философских систем... СПб., 1818. Кн. 1. С. V.
- ¹⁷ Об этом свидетельствуют строки из письма Кольцова Белинскому от 2 июля 1841 г.: «Вторая статья о Петре Великом урезана вами много. Что это вам вздумалось так ее сократить?» (293). Статья была «урезана» цензурой.
- ¹⁸ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3: Философия духа. М., 1977. С. 370.
- ¹⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 306.
- ²⁰ Там же. С. 307.
- ²¹ Там же. С. 309.
- ²² Там же. С. 442.
- ²³ Там же. С. 439.
- ²⁴ Станкевич Н.В. Указ. соч. С. 296.
- ²⁵ Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 1. С. 151.
- ²⁶ Там же. Т. 7. С. 576.
- ²⁷ Станкевич Н.В. Указ. соч. С. 209.
- ²⁸ Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 7. С. 576. Действительное отношение сказки к фольклорным источникам в то время еще не было раскрыто. Историю вопроса см.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 437 и далее.
- ²⁹ Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 5. С. 323.
- ³⁰ Там же.

- ³¹ См.: *Огарков В.В.* А.В. Кольцов, его жизнь и литературная деятельность: Биограф. очерк. СПб., 1891. С. 87–88.
- ³² См.: *Мани Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 257 и далее.
- ³³ Ср. Белинский в «Литературных мечтаниях»: «...Шекспир, божественный, великий, недостижимый Шекспир, постиг и ад, и землю, и небо...» и т. д. (*Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 32).
- ³⁴ *Перцов П.* Философские течения русской поэзии. Избр. стихотворения. 2-е изд. СПб., 1899. С. 116.
- ³⁵ См.: *Валынский А.* Борьба за идеализм. СПб., 1900. С. 149–180.
- ³⁶ *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 388.
- ³⁷ Там же. Т. 9. С. 538–539.
- ³⁸ Русский вестник. 1856. Т. 6. С. 165.
- ³⁹ Там же. С. 166.
- ⁴⁰ Мир Божий. 1892. Сент. Разд. 3. С. 21.
- ⁴¹ *Ярмштедт В.* Миросозерцание кружка Станкевича и поэзия Кольцова // *Вопр. философии и психологии.* М., 1894. Кн. 2(22).

Семь знаковых слов

(О «Белых ночах» Ф.М. Достоевского)

1

Часто бывает так, что тропинку в глубь произведения намечает уже его название; но, кажется, трудно подобрать более яркий пример, чем тот, который находится сейчас перед нами. Уже странность названия обращает на себя внимание: «Белые ночи. Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя». Ни много ни мало – семь слов! И каждое полно смысла.

Один из критиков (А.В. Дружинин) счел название романа «немного странным и хитросплетенным». Отбросив название, он заведомо преградил себе путь к художественному строю произведения. Не будем ему уподобляться и поступим прямо противоположным образом.

Существует выражение «за семью печатями». Или «за семью замками». По счастливому совпадению, семь слов названия романа – это семь ключиков к его художественной тайне. И мы сейчас увидим, как она ими отпирается.

Начнем со слова «мечтатель». Так называет себя сам герой. «Я мечтатель; у меня так мало действительной жизни...» И потом, как бы уже со стороны, он подробно описывает, что это за явление – «мечтатель». «Мечтатель – если нужно его подробное определение – не человек, а знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частью где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света...» Первое, почти рефлекторное движение, замечаемое в мечтателе, – это желание спрятаться, забиться в свой угол, в темноту, в какое-нибудь неприметное и недоступное убежище. Как «улитка» или «черепаха» (к этим сравнениям и в самом деле прибегает рассказчик).

От чего же прячется мечтатель? От других людей, от их любопытных взглядов, повседневной жизни, забот, волнений, интересов. Для мечтателя всегда существует водораздел: он, мечтатель, и остальные. Или, точнее, он и весь город, столица русской империи, Петербург. Ведь мечтатель – в большей мере петербургское явление, он им, Петербургом, воспитан, порожден, вызван к жизни. Правда, вызван к жизни по принципу контраста: весь характер, весь нравственный облик мечтателя противоположен духовному климату Петербурга.

Об этом позднее хорошо скажет Аполлон Григорьев: «То был действительно какой-то особенный город, город чиновничества, с одной стороны, город умственного и нравственного мечтанства, город карьер и успехов по службе... Зато с другой стороны, это был город исключительно головного развития русской натуры... В этой тиши все, малейшие даже, явления действовали на чуткие натуры болезненно-раздражительно, отчасти даже фантастически». Вывод Ап. Григорьева не в последнюю очередь опирается на творчество Достоевского. «Вспомните... первые произведения поэта “Униженных и оскорбленных”, – говорит критик. – В числе этих произведений и были “Белые ночи”».

Их герой – мечтатель и представляет ту «другую», неофициальную, оппозиционную сторону петербургской жизни, которая противостоит интересу карьеры, чина, наживы, а то и просто мелочному, пустому времяпрепровождению – многочасовому сидению за преферансом, сплетням, увлечению пошлыми книжонками или развлекательными водевилями Александринского театра. Всему этому мечтатель говорит *нет*. Натура мягкая, созерцательная, подчас даже робкая, и уж во всяком случае совсем не воинственная, не «бойцовская», мечтатель являет собою олицетворенный протест. Но протест на свой лад. В глубине своего внутреннего мира, в таинственной и тщательно скрываемой жизни духа находит мечтатель и опору и точку противостояния ненавистой существенности.

«Мечтательство» – это целый строй чувств и понятий, особое состояние ума и сердца. Роман раскрывает его с такой полнотой, что мы, улавливая все оттенки явления, получаем о нем полное представление, почти как из специального научного труда по психологии или социологии. Мечтателю свойственно, например, одухотворять физические предметы, в результате чего, скажем, дома становятся его короткими приятелями и друзьями: «Когда я иду, каждый как будто забегает вперед меня на улицу, глядит

на меня во все окна и чуть не говорит: "Здравствуйте; как ваше здоровье?"» То, мимо чего скользит равнодушный взгляд, для мечтателя исполнено смысла, сулит ему множество радостных открытий – тех «особенного рода открытий», которые устанавливают взаимопонимание между ним и самой сущностью вещей.

Способность мечтателя состоит и в том, чтобы, опираясь на свои наблюдения и открытия, конструировать еще небывалый, воображаемый мир. Он художник своей жизни, жизни не внешней, ибо не только карьера, преуспевание, но и простейшие удобства не даются ему в руки и не составляют предмета его забот, но жизни сокровенной, психической. Тут он полный хозяин, господин, творец. Чего только не передумает, не перечувствует мечтатель в темноте своего убогого холодного убежища. Какие только рои «восторженных грез» не свиваются в его воображении!

Откликаясь на замечание уже упоминавшегося критика (А.В. Дружинина), Достоевский при доработке романа пояснил, в чем заключались грезы его героя (в первом издании этих строк не было): «Вы спросите, может быть, о чем он мечтает?... да обо всем... об роли поэта, сначала не признанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Вернон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Мовбрай, Евфия Денс, Собор прелатов и Гус перед ними, восстание мертвецов в Роберте... Минна и Бренда, сражение при Березине, чтение поэмы у графини В-й – Д-й, Дантон, Клеопатра ei suoi amanti, домик в Коломне, свой уголок, а подле милое создание...»

Какая смесь эпох, событий, ситуаций: исторические лица перемежаются с художественными персонажами, а подлинные происшествия с вымышленными. Разнообразны и мотивы поступков героев, с которыми себя отождествляет мечтатель, – это подвиг во имя отечества в национально-освободительной войне (сражение при Березине), и деятельность революционера (Дантон), и успехи на поэтическом поприще, и общение со знаменитым художником, отмеченное печатью духовной близости и взаимопонимания (причем характерно, что таким художником выступает Гофман – великий писатель-романтик), и самоотверженное служение женщине, когда, подобно любовникам египетской царицы Клеопатры, он готов за любовь заплатить жизнью или когда он, оставив бурную страсть ради семейственной идиллии, делит счастливые часы с милым созданием в «домике в Коломне»...

Разнообразие мотивов и лиц отражает расплывчатость устремлений нашего мечтателя, который вовсе не является приверженцем какой-либо определенной политической идеи или направления. Но есть все же общее в его устремлениях, всегда направленных на подвиг, на самоотверженное служение – отечеству ли, свободе, искусству или любимой, – всегда исполненных высокой духовной настроенности, всегда противостоящих низости, прозе, корысти, пошлости.

Таков он в идеальной, вымышленной жизни. А в жизни реальной?.. Но в том-то и дело, что реальной жизни у него почти что и нет, словно для нее-то и не осталось места. У мечтателя не было ни друзей, ни добрых знакомых, ни возлюбленной, не переживал он никаких ярких происшествий и событий. Мы вообще ничего не знаем о его прошлом, о родителях, близких. Вот о Настеньке сказано, что она сирота; возможно, сирота и главный герой, но ничего определенного об этом не сообщается, известно лишь, что он одинок. Еще одна важная деталь: даже имя героя нам не сообщается, в то время как имя героини звучит многократно. Неужели за долгие ночные часы разговоров с мечтателем Настенька к нему не обращалась по имени? Едва ли. Но в повествовании об их встречах (которые даны не непосредственно, но преломились через «воспоминания» героя) имя его не зафиксировалось, не удержалось. Слово «мечтатель» заменило собою все, оказалось единственным и достаточным обозначением этого человека.

«У меня так мало действительной жизни...» – признается он в минуту откровенности Настеньке. В этих словах звучит горечь, тоска, боль, как от сознания невозвратимой потери, пугающей пустоты. В эту пустоту и вторглось нечто заменяющее «действительную жизнь» – жизнь мечтательная. Так нам приоткрывается другая сторона того состояния, в котором находится герой.

В основе жизнедеятельности человека лежит гармония – между внешним миром и внутренним, между поступками и волей, между мыслью и воображением. Если же берет верх что-либо одно, равновесие нарушается и все развитие человека получает однобокое, искаженное направление. У героя «Белых ночей» идеальная, мечтательная жизнь поглотила жизнь внешнюю. Поэтому Ап. Григорьев говорил о разлитой в романе «*болезненной поэзии*».

Нельзя сказать, чтобы мечтатель не чувствовал этой болезненности. Самодовольство ему не свойственно. Наоборот, неуто-

лимая тоска, постоянная неудовлетворенность собою примешиваются к любому переживанию героя, превращая его жизнь в подобие нравственной пытки. Порою же наступает горькое отрезвление. Когда «слышишь, как кругом тебя гремит и кружится в жизненном вихре людская толпа», то понимаешь ее преимущество: пусть эта жизнь примитивна и пошла, но она реальна, она «не разлетится, как сон, как видение». В такие часы мечтаешь о действительной жизни, «чего-то другого просит и хочет душа!». Но не так-то легко выйти из привычной колеи. И не от одного его желания или нежелания зависит перемена всего установившегося типа ощущений и жизнедеятельности.

2

Обратимся к другому ключевому понятию – «воспоминания». Заголовок (вернее, подзаголовок) романа гласит: «Из воспоминаний мечтателя». Это значит, что сам герой вспоминает о своих встречах с Настенькой.

Воспоминание вообще играет исключительную роль в его духовной жизни. И связано это с тем, что он – мечтатель. «...Я такие минуты, как эту, как теперь (говорит он Настеньке. – Ю. М.), считаю так редко, что не могу не повторять этих минут в мечтаньях. Я промечтаю об вас целую ночь, целую неделю, весь год. Я непременно приду сюда завтра... и буду счастлив, *припоминая* вчерашнее. Уж это место мне мило. Я даже один раз заплакал, от *воспоминанья*, как вы. Почем знать, может быть, и вы, тому назад десять минут, плакали от *воспоминанья*...» (курсив мой. – Ю. М.). Слово «воспоминание» варьируется во всех возможных грамматических формах и категориях...

Но воспоминание неотделимо от мечтаний, от фантазирования. И кто скажет, что в рассказе мечтателя от реальности, а что – от фантазии? Воспоминание стирает границу между тем и другим, а бывает и так, что оно выдает за реальность то, что являлось призраком.

«Знаете ли, Настенька, до чего я дошел? Знаете ли, что я уже принужден справлять годовщину своих ощущений, годовщину того, что было прежде так мило, чего в сущности никогда не бывало...» Какой парадокс! «Справляют годовщину» ведь того, что было в действительности; наш же герой чествует свои

прошлые грезы. Это воспоминание о воспоминании. Потом новое воспоминание о воспоминании старом может стать пищей для воспоминания новейшего – и так до бесконечности. Мечтательность сама себя порождает и усиливает.

Не случайно в речи героя наряду с Гофманом фигурирует имя еще одного писателя-романтика, на этот раз русского. «...“Богиня фантазия” (если вы читали Жуковского, милая Настенька) уже заткала прихотливою рукою свою золотую основу и пошла развивать... узоры небывалой, причудливой жизни...» Мечтатель подразумевает стихотворение Жуковского «Моя богиня», прославляющее могущественную силу воображения: Всевышний

Дал нам сопутницу
Игривую, нежную,
Летунью, искусницу
На милые вымыслы,
Причудницу резвую,
Любимую дочь свою,
Богиню Фантазию!

На помощь же богине фантазии приходит воспоминание: «Сие шепнувшее душе воспоминанье / О милом радостном и скорбном старины...» – как сказано в другом, программном стихотворении Жуковского «Невыразимое». Воспоминание вообще занимает центральное место в художественном мироощущении русского романтика: это та призма, которая смягчает печаль, сглаживает диссонансы жизни, преобразует суровую действительность в пленительную поэзию.

Какое счастье мне в будущем известно?
Грядущее для нас – протекшим лишь прелестно.
К Филалету

Но здесь, пожалуй, мы заметим и отличие героя «Белых ночей»: не оказывают на него воспоминания того целительного действия, не приносят того успокоения, о которых говорит Жуковский. Воображение его улетает в прошлое, справляя свои призрачные «годовщины», но воздвигнуть непроходимую завесу перед «грядущим» оно не в силах, и не от прошлого, а от будущего ждет мечтатель «чего-то другого». Да и общий тон

его фантазирования не назовешь ни «игривым», ни «нежным», ни «милым»; даже понятия «меланхолия» и «томление», часто прилагаемые к Жуковскому, для нашего героя хотя и уместны, но недостаточны, ибо есть в его мечтательных порывах что-то тревожное, беспокойное, подчас судорожное. Но вся тонкость движений, «переливчатость» внутренней жизни усвоены героем «Белых ночей» в школе русского и западноевропейского романтизма.

Обратим еще внимание на то, какое место занимает в переживаниях героя музыка. «Когда я проснулся, мне казалось, что какой-то музыкальный мотив, давно знакомый, где-то прежде слышанный, забытый и сладостный, вспоминался мне». Музыкальный мотив неотделим от воспоминания, он «вспоминается» герою. Можно сказать даже, что это сама душа воспоминаний. Ведь, согласно представлениям романтиков, музыка – высшее искусство. «В зеркале звуков, – говорил В.Г. Вакенродер, – человеческое сердце познает себя; именно благодаря им мы научаемся *чувствовать чувства*, они пробуждают духов, дремлющих в потайных уголках нашей души...» Перефразируя выражение «чувствовать чувства», можно сказать, что в музыке герой «Белых ночей» научается вспоминать воспоминания.

Но какое значение имеет при этом предлог «из»: «Из воспоминаний»? В нем есть оттенок непрерывности, длительности. У мечтателя много воспоминаний, к нему применимы слова Пушкина: «Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток» («Воспоминание» (Когда для смертного умолкнет шумный день), 1828). Вся его жизнь – это «свиток» или рой запечатленных в воображении «узоров» (помните: богиня фантазии «пошла развивать перед ним узоры небывалой причудливой жизни?»). Вырвать из них что-то – значит представить не целое, но отрывок. Кстати, и Жуковский упомянутое выше стихотворение «Невыразимое» назвал «отрывком»: можно ли полностью, не в отрывках, передать то, что «невыразимо»?

Однако в предлоге «из» заключен и другой смысл – осознанного выбора. Одно мечтатель предпочел остальному, выбрал из цепи воспоминаний, посчитал наиболее интересным. В предлоге «из» есть уже момент оценки, связанной с ощущением значительности, важности описываемых событий. Так воспринимает мечтатель свои отношения с Настенькой, ставя все пережитое на особое место. И для этого есть все основания.

3

В самом деле, все его прежние встречи были воображаемые; до сих пор с женщинами он почти и не разговаривал («Поверите ли, ни одной женщины, никогда, никогда!»). А тут – настоящие встречи, знакомство, почти роман... До сих пор все его подвиги совершались в мечтах, по крайней мере мы ничего о них не знаем. А тут он действительно совершает смелый поступок – в поздний час избавляет девушку от опасного преследователя.

Словом, подобное с нашим героем еще не случалось. И тут открывается смысл такого понятия, как «сентиментальный роман».

Незадолго до «Белых ночей» Достоевский опубликовал в «С.-Петербургских ведомостях» цикл фельетонов под названием «Петербургская летопись». Говоря здесь о жизни мечтателя (прообразе мечтателя из «Белых ночей»), писатель между прочим обронил фразу: «Воображение настроено; тотчас рождается целая история, повесть, роман...» Заметим: слово «история» соседствует здесь с понятиями, обозначающими литературный жанр – «повесть» и «роман».

Затем слово «история» всплывает в диалоге героев «Белых ночей». Во время второго свидания Настенька спрашивает мечтателя:

«– ...Ну, что вы за человек? Поскорее – начинайте же, рассказывайте свою *историю*».

– *Историю!* – закричал я, испугавшись, – *историю!* Но кто вам сказал, что у меня есть моя *история?* у меня нет *истории*...

– Совершенно без всяких *историй!* так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть один совершенно...»

История – это нечто случившееся в действительности, происшествие реальное, то, чем до сих пор был обделен мечтатель («... у меня так мало действительной жизни»). Вот у Настеньки было нечто реальное, был роман с молодым человеком (поэтому глава, рассказывающая о ее прошлом, называется «*История* Настеньки»), а у мечтателя ничего, решительно ничего не было...

Но встреча с Настенькой привнесла в его жизнь нечто новое. Начались свидания, долгие часы бесед, тонкая игра чувств – словом, реальные взаимоотношения... Тем самым начался и роман – и не только в житейском, но и в литературном смысле. Роман как художественное произведение. Роман как жанр.

Термин «роман» на протяжении своей длительной истории много раз изменял значение – иногда на диаметрально противоположное.

В 20-х годах XIX в., в пору становления оригинального русского романа, свойством этого жанра считались масштабность и широта изображения, значительность описываемых событий и действующих лиц. «В наше время, – говорил Пушкин в 1830 г., – под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании». Не более не менее как целая историческая эпоха – вот диапазон романа! Произнесены эти слова по поводу романа М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», где описывалась национально-освободительная борьба России против польского нашествия, где выступали такие исторические герои, как Дмитрий Пожарский и Кузьма Минин.

Но спустя несколько десятилетий, в пору становления «натуральной школы», с понятием романа стали решительно связывать изображение личной, частной жизни героев. Причем не исторических героев, а простых, порою даже обыкновенных людей, с их повседневными, подчас прозаическими взаимоотношениями. Достоевскому оказалось ближе именно такое понимание жанра. Свое первое произведение, посвященное судьбе двух, Макару Деушкину и Вареньке Доброселовой, писатель назвал романом. «Белые ночи» многим напоминают «Бедных людей». Повторено здесь и прежнее жанровое определение – роман.

Но что означает определение «*сентиментальный роман*»?

Это слово на протяжении многих лет также меняло свой смысл.

Буквально «сентиментальный», как известно, означает «чувствительный». В XVIII в. под флагом чувствительности выступило даже целое литературное направление, которое так и называлось – сентиментализм. Вождь русского сентиментализма Н.М. Карамзин писал в статье «Что нужно автору?» (1793): «Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения – все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством». Сентиментализм перенес центр тяжести на чувство, на тонкие, с первого взгляда неприметные движения сердца. Внутренняя жизнь оттеснила на второй план жизнь внешнюю, переживания героев стали интереснее, чем их дела и поступки.

Существовал, например, издавна такой жанр – путешествие. Ясно, что путешествовать – значит передвигаться во времени

и пространстве, и рассказ о путешествии естественно выливался в описания различных сел, городов, стран, которые посетил герой. Но сентименталисты установили новое понимание путешествия – путешествие души и сердца, путешествие воображения. В таком путешествии несущественны те реальные достопримечательности, которые видит герой (подчас мы о них ничего и не узнаем), – важно то, что он при этом думает и переживает. Это чувствительное или «сентиментальное путешествие», как назвал свое произведение Л. Стерн.

Но времена менялись, и понятие сентиментального, так сказать, понизилось в цене. Оно стало выражением приторной чувствительности, мелочности ощущений, докучливой слезливости.

Положение вновь изменилось в 1840-х годах с возникновением «натуральной школы». Писатели, провозгласившие интерес к обыкновенному, частному человеку, восстановили в правах значение чувства, неприметных и еле уловимых переживаний. Ап. Григорьев склонен был даже называть чуть ли не всю «натуральную школу» школой «сентиментального натурализма». И типичным ее образцом он считал «Белые ночи».

Итак, это не просто роман, а сентиментальный, т. е. овеванный поэзией сердечного чувства, размывающей контуры реальных событий и происшествий. Нечто аналогичное «сентиментальному путешествию».

И тут мы обращаемся к словам самого заголовка – «Белые ночи».

4

Обратим внимание: все действие романа происходит ночью. В нем даже нет привычного деления на главы, есть ночи: «Ночь первая», «Ночь вторая»... Всего четыре ночи.

Скупа, лаконична и ночная декорация: только набережная канала, на которой встретились мечтатель и Настенька; скамейка – «наша скамейка», – на которой они сидели. Все остальное уходит в темноту. Как на сцене: свет прожектора выхватывает из мглы только два-три предмета и действующих лиц.

Мечтатель говорит: «Вчера было наше третье свидание, наша третья белая ночь...» Счет идет на «ночи», как в иных

случаях на дни, сутки, месяцы или годы. Потому что каждая ночь — это событие, свидание с *нею*.

Так возникает контраст дня и ночи. Ночь «лучше дня». День обычно бывает нехороший — «...печальный, дождливый, без просвета, точно будущая старость моя». И в другом месте: «День был нехороший. Шел дождь и уныло стучал в мои стекла...»

В «Петербургской летописи», произведении, как мы говорили, предвосхищающем «Белые ночи», рисуется пробуждение города ото сна: «Петербург встал злой и сердитый, как раздраженная светская дева, пожелтевшая со злости на вчерашний бал».

Из этих строк, между прочим, видно, почему рассказчик так не любит желтую краску. Это цвет болезни, раздражения, желчи; или цвет увядания, осени. Ночью он не виден, а утром и днем в Петербурге (где действительно преобладала желтая краска) так и мечется в глаза.

В «Белых ночах» рассказана история, случившаяся «с одним прехорошеньким *светло-розовым* домиком»: мечтатель, со свойственным ему пониманием языка неодушевленных предметов, однажды услышал «жалобный крик» этого дома: «А меня красят в *желтую* краску!» Так, уже с первых строк романа предвещается мотив увядания, гибели фантастических грез: «Побледнеет твой фантастический мир, замрут, увянут мечты твои и осыплются, как *желтые* листья с деревьев».

Кстати, на первых же страницах есть еще один образ, предвосхищающий развитие действия, — образ «девушки, чахлой и хворой», с которой сравнивается короткая и хрупкая петербургская весна. «И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота... жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени». Полюбить-то мечтатель Настеньку успел, но так же скоротечно, так же стремительно промчалась для него пора надежд и ожиданий, прекрасная пора ночных обольщений...

Но пока еще не наступила развязка, в романе разлито какое-то всевластие ночи. «Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды... Небо было такое звездное, такое светлое небо, что, взглянув на него, невольно нужно было спросить себя: неужели же могут жить под таким небом разные сердитые и капризные люди?» Звездное небо — давний художественный образ, выражающий идею бесконечного, приобщения человека к мировой гармонии, согласия...

Да и вообще символика ночи, противопоставление ночи и дня – все это имеет в искусстве глубокие корни, особенно в искусстве романтическом. «Ночные мысли» английского поэта Юнга, «Гимны к ночи» немецкого писателя Новалиса, «Ночные бдения Бонавентуры» (Nachtwachen, von Bonaventura, 1804; автором произведения считается немецкий писатель Э.А. Клингеманн), «Флорентийские ночи» Г. Гейне – этот перечень «ночных» произведений можно продолжать и продолжать. В России за несколько лет до романа Достоевского вышли «Русские ночи» В.Ф. Одоевского – произведение, которое, кстати, тоже делится не на главы, а на «ночи».

И всегда с образом ночи связывался более или менее устойчивый круг значений. Ночь – пора мечтаний, сокровенной жизни духа, подъема чувств. Ночь – поэзия. А день – проза.

Но у этого контраста (ночь и день) есть и обратная сторона. В мечтаниях ночи скрыто что-то неверное, преходящее, не выдерживающее лучей света, сияние дня. «...После моих фантастических ночей на меня уже находят минуты отрезвления, которые ужасны!» – говорит мечтатель. Ночь фантастична не только потому, что она царство воображения, но и потому, что создаваемое воображением непрочное. А тут ведь еще не просто ночи, а *белые*.

О чем говорит этот эпитет?

В нем есть прежде всего колорит места, т. е. характерная примета северной столицы. Ведь белые ночи – черта петербургского пейзажа, как говорят сегодня – визитная карточка города. Помните в пушкинском «Медном всаднике» описание «задумчивых ночей»?

Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла.

У Пушкина белые ночи – пора ясной мысли, вдохновенного, сосредоточенного труда; тем не менее эта пора предвещает другую – ноябрьскую, осеннюю, ненастную, когда разыгрались таинственные силы природы. У Достоевского драматизм и призрачность влились как бы в самый образ белых ночей.

В таких ночах есть что-то ненастоящее, странное, промежуточное. Нечто такое, к чему подходят строки Жуковского из поэмы «Шильонский узник»:

То не было ни ночь, ни день...

<...>

То было тьма без темноты,

То было бездна пустоты

Без протяженья и границ;

То были образы без лиц...

Словом, «фантастические ночи»!

Еще вспоминаются строки Б. Садовского, поэта конца XIX – начала XX в., навеянные ранней прозой Достоевского:

Ночь белая болезненна, бледна.

Вот юный Достоевский у окна.

Пред ним в слезах Некрасов, Григорович...

Ночь, болезненная и бледная, как девушка, «чахлая и хвора́я», мелькнувшая на первых страницах романа. Такие ночи тоже обречены на скорое исчезновение, на смерть.

В произведении, состоящем из четырех «ночей», заменяющих главки, есть лишь одно «утро». Но это утро – как эпилог. «Мои ночи кончились утром. День был нехороший» и т. д. Утро принесло с собою конец «ночам», конец «истории» мечтателя, т. е. его реальным, а не выдуманным отношениям с девушкой, а вместе с тем и конец «сентиментальному роману».

5

В «Петербургской летописи» есть строки, которые затрагивают как бы самую сердцевину «Белых ночей». Приведем поэтому большую цитату из фельетона.

Говоря о том, как трудно современному человеку найти разумное применение своим силам, «свою деятельность», Достоевский замечает: «В характерах, жадных деятельности, жадных непосредственной жизни, жадных действительности, но слабых, женственных, нежных, мало-помалу зарождается то, что называют мечтательностью, и человек делается наконец не человеком, а каким-то странным существом среднего рода – *мечтателем*. А знаете ли, что такое мечтатель, господа? Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это трагедия,

безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая... Селятся они большею частью в глубоком уединении, по неприступным углам, как будто таясь в них от людей и от света... Они угрюмы и неразговорчивы с домашними, углублены в себя, но очень любят все ленивое, легкое, созерцательное... Фантазия их, подвижная, летучая, легкая, уже возбуждена, впечатление настроено, и целый мечтательный мир, с радостями и горестями, с адом и раем, с пленительнейшими женщинами, с геройскими подвигами, с благородною деятельностью, всегда с какой-нибудь гигантской борьбой, с преступлениями и всякими ужасами, вдруг овладевает всем бытием мечтателя... Иногда целые ночи проходят незаметно в неописанных наслаждениях; часто в несколько часов переживается рай любви или целая жизнь громадная, гигантская, неслыханная, чудная, как сон, грандиозно-прекрасная... Минуты отрезвления ужасны; несчастный их не выносит и немедленно принимает свой яд в новых, увеличенных дозах... Мало-помалу проказник наш начинает чуждаться толпы, чуждаться общих интересов, и постепенно, неприметно начинает в нем притупляться талант действительной жизни... Наконец, в заблуждении своем он совершенно теряет то нравственное чутье, которым человек способен оценить всю красоту настоящего, он сбивается, теряется, упускает моменты действительного счастья...»

Не правда ли, перед нами словно набросок, конспект будущего героя «Белых ночей» (напомню, что фельетон написан годом раньше, чем роман)? Уже здесь отмечено, что мечтатель — характерное порождение Петербурга («это кошмар петербургский»); описан весь образ жизни этого «странного существа» — склонность к мечтам, к фантазированию, принимающая неслыханные размеры; способность созидать в воображении целые миры и переселяться в них душою и телом; пристрастие к ночам — времени суток, в которое он чувствует себя и вольготнее и счастливее... Отмечен и тот порочный круг, в который попадает мечтатель, когда один призрак питает другой и выстраивается вереница призраков: «Бывают мечтатели, которые даже справляют годовщину своим фантастическим ощущениям». Эти строки почти без изменений перешли затем в «Белые ночи».

Правда, может показаться, что в «Петербургской летописи» мечтатель оценен строже, суровее, чем в романе. Отчасти это так, но только отчасти.

Не забудем, что в романе слово предоставлено самому мечтателю, а в фельетоне о нем говорит повествователь. Мечтатель,

как и автор, чувствует ущербность, неполноту своего образа жизни (он так же называет себя «существом среднего рода», да и многие другие определения совпадают), однако изнутри нам внятнее трогательная поэзия его грез, благородство и трагизм его облика. Зато повествователю со стороны виднее, как необходим, насущно необходим выход из состояния «мечтательности».

Соотношение фельетона и романа можно представить себе так: фельетон тяготеет к внешней точке зрения на мечтателя, а роман — к внутренней. Правда, различие это относительное. Помните начало исповеди мечтателя? «Позвольте мне, Настенька, рассказывать в третьем лице, затем, что в первом лице все это ужасно стыдно рассказывать...» Мечтатель превращает себя в некоего другого человека, так как он хочет быть объективным, беспристрастным — и во многом ему это удастся. Но все же важно то, что рассказывает о себе он сам, а не «постороннее» лицо.

Различие точек зрения — автора и героя — можно показать на одном маленьком примере. Оба произносят одну и ту же фразу: человек — «художник своей жизни», но вкладывают в нее противоположное содержание. Для мечтателя это значит, что человек «творит ее (жизнь. — Ю. М.) каждый час по новому произволу», т. е. всецело предан своим фантазиям. А вот слова из фельетона: «Забывает да и не подозревает такой человек... что жить — значит сделать художественное произведение из самого себя; что только при обобщенных интересах, в сочувствии к массе общества и к ее прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии... может отшлифоваться... его доброе сердце!» Быть художником своей жизни — значит строить ее в согласии с «требованиями» реальности. Совсем другой смысл!

Перед нами вырисовывается перспектива естественного развития человека, перехода из одного состояния в другое. О такой перспективе писал Белинский, касаясь художественного мира романтизма Жуковского. «Что такое романтизм? Это желание, стремление, порыв, чувство, вздох, стон, жалоба на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое Бог знает в чем состояло; это — мир, чуждый всякой действительности, населенный теньями и призраками, конечно, очаровательными и милыми, но тем не менее неуловимыми; это — унылое, медленно текущее, никогда не оканчивающееся настоящее, которое оплакивает прошедшее и не видит перед собою будущего...»

Это сказано как бы специально о герое «Белых ночей».

Но затем критик говорит: «Есть в жизни человека время, когда он бывает полон безотчетного стремления, безотчетной тревоги. И если такой человек может потом сделаться способным к стремлению действительному, имеющему цель и результат, он этим будет обязан тому, что у него было время безотчетного стремления» (В.Г. Белинский. «Сочинения Александра Пушкина. Ст. 2-я»).

Романтическое воодушевление, подчас со всеми его крайностями, по Белинскому, — необходимый этап развития каждого человека (как и человечества в целом). Низок и мелок тот, кому не довелось пережить этого этапа. Но горе и тому, кто остался в его границах навсегда. В пору создания «Белых ночей» примерно такого же взгляда на романтизм придерживался и Достоевский. Взгляда достаточно определенного, но не простого, вовсе не сводимого к однозначному ответу: да или нет? Хорошо или плохо?

В самом деле, понимая всю уязвимость, всю слабость мечтателя из «Белых ночей», станем ли мы его осуждать? Ведь вовсе не все зависит от его воли и целеустремленности. Применима ли к нему фраза из «Петербургских записок», что он, отдавшись мечтам, «упускает моменты действительного счастья»?

Бросим еще один, последний, взгляд на фабулу романа.

Вначале оба героя, он и Настенька, равны, равны своим несчастьем, одиночеством, бедностью, горькой тоской, жаждой лучшей доли, даже кажущейся одинаковой приверженностью к мечтаниям («Я сама мечтатель!» — говорит ему девушка). Но постепенно обозначается некое преимущество Настеньки, преимущество прошлого — пережитой ею «истории», преимущество надежды на ее продолжение. Ведь у мечтателя ничего этого не было и нет; он только сделал первый, самый первый шаг навстречу действительной жизни, он только полюбил, осмелился полюбить и даже признался в своей любви — но не в добрый час...

«Когда мы прощались, она подала мне руку и сказала, ясно взглянув на меня:

— Ведь мы теперь навсегда вместе, не правда ли?

О! Настенька, Настенька! Если б ты знала, в каком я теперь одиночестве!»

Получается, что несчастье сближает обоих, а счастье — ее счастье, ее встреча с возлюбленным — разъединяет. Получается, что даже пережитое им в эти чудесные белые ночи, пережитое уже не в воображении или не совсем в воображении, а в реальности, — все это было не его, по крайней мере не совсем его. Ведь он

понял, увидел в конце концов, что «даже эта самая нежность ее, ее забота, ее любовь ко мне, — были не что иное, как радость о скором свидании с другим, желание навязать и мне свое счастье...»

Останься Настенька одна, может быть, события имели бы для мечтателя иной исход. Но перед лицом ее прежней ожившей сильной любви он был бессилен.

Не желая верить в то, что все для него уже кончено, мечтатель обращает к Настеньке слова, которые напоминают моление о любви: «Я думал, что вы... я думал, что вы как-нибудь там... ну, совершенно посторонним каким-нибудь образом, уж больше его не любите... Тогда я бы сделал так, я бы непременно сделал так, что вы бы меня полюбили...» Но в тонкой, прихотливой, глубокой сфере сердечных отношений нельзя «сделать» что-то по уговору, нельзя заставить полюбить насильно, нельзя выпросить или вымолить любовь. И нет оснований мечтателю кого-либо в этом винить — ни себя, ни Настеньку.

Бывают люди, ожесточающиеся в несчастьи, мстящие другим за потерю, за неисполненные надежды. Мечтатель не таков: сколько самоотверженности и преданности оказал он Настеньке, заботясь об ее встрече с возлюбленным! Может быть, и был в его усилиях налет болезненного смирения, но кто решится бросить в него за это камень?

И, расставаясь с Настенькой, он не думает об «обиде», он желает ей лишь счастья, исполнен лишь благодарности за пережитую «минуту блаженства». «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..»

Заключительные слова романа иронически печальны. Когда-то герой мечтал хотя бы о минуте действительной жизни, ради которой он готов отдать «все свои фантастические годы». И вот такая минута наступила, но она оказалась вроде и не совсем действительной, потому что с реальными происшествиями и реальным образом — образом чудесной девушки — снова сплелись мечтания, неисполнимые и неисполненные.

Таков проникающий гуманизм Достоевского: писатель исполнен «боли о человеке» (выражение Добролюбова), человеке всяком — бедном, обделенном, забытом, неудачливом, оставленном — и заставляет разделить эту боль нас, читателей.

«Полнейший, обширнейший гений XIX века»

Вальтер Скотт в русском литературном сознании

1

В наше время, после того как произошла коренная переоценка многих литературных явлений и Вальтер Скотт превратился чуть ли не исключительно в предмет детского чтения, трудно понять, почему об этом писателе восторженно отзывались Пушкин, Гоголь, Аполлон Григорьев, Достоевский (а в Западной Европе — Бальзак, Сент-Бёв и другие); почему, скажем, тот же Гоголь считал его не просто замечательным художником, но «полнейшим, обширнейшим гением XIX века»¹.

Проблема эта и философская, и аксиологическая, далеко выходящая за пределы этих заметок, которые обращены преимущественно к литературоведческим аспектам. При этом я не ставлю перед собою задачу дать сколько-нибудь подробную картину восприятия шотландского писателя на русской почве (интересующихся отсылаю к статье Ю.Д. Левина «Прижизненная слава Вальтера Скотта в России», опубликованной в сборнике «Эпоха романтизма» (Л., 1975)). Речь идет лишь о некоторых особенностях воздействия романного творчества Вальтера Скотта на сферу поэтики.

Красноречиво признание П.А. Вяземского, сделанное в 1827 г.: «Кажется, в нашем веке невозможно поэту не отозваться Байроном, как романисту не отозваться В. Скоттом, как ни будь велико и даже оригинально дарование...»²

Художественные импульсы Вальтера Скотта, заставившие «отозваться» чуть ли не всю европейскую прозу первой трети XIX в., в том числе и прозу русскую, довольно многообразны.

Во-первых, это особый ракурс выбранного материала, прежде всего исторического, тот ракурс, который Пушкин определял словом «домашний», — представление действительности

«домашним образом»; ср. также у Белинского: Вальтер Скотт «вводит нас в тайники их (Средних веков. — Ю. М.) семейной, домашней жизни».

Во-вторых, это необычный для исторического повествования выбор центрального персонажа — как по рангу, так и по степени достоверности: выбор не выдающегося героя, но относительно заурядного, «среднего»; и не исторического, но вымышленного, следовательно, свободного от прямой документальной прикреплённости. Интересно, что на этом основании один из русских критиков даже отказывался признать романы В. Скотта полностью историческими: «Но романов его нельзя назвать чисто историческими, ибо в них главное — завязка, основывающаяся на судьбе героев, большею частью вымышленных и только связанных с каким-нибудь историческим событием» (Кс. Полевой).

В-третьих, это особенности повествования, на чем стоит остановиться подробнее.

2

Как известно, к рубежу XVIII и XIX вв. в европейской литературе и особенно в романном жанре большой вес приобрела фигура повествователя. Именно роман сыграл решающую роль в конструировании этого образа. Известный теоретик литературы В. Кайзер даже соотносил упомянутое явление с генезисом современного романа вообще, полагая, что прежде рассказчик выступал анонимно, в романах же Ричардсона, Филдинга, Стерна, Гёте и других «появляется насквозь личный рассказчик, действующий в качестве посредника и обладающий весьма многосторонней природой»³. При этом в конструировании образа автора в романе наметились две тенденции.

Первую тенденцию можно наблюдать на примере Г. Филдинга, по определению одного из его исследователей, — «первого английского романиста, повествование которого несет откровенно субъективные черты» (В. Дибелиус)⁴, и в то же время писателя, который внес решающую лепту в создание особой разновидности романа — так сказать, внеличного⁵. Под этим весьма условным определением подразумевается такая романная форма, в которой автор-рассказчик не имеет никаких сюжетных контактов со своими персонажами (сравним, к примеру,

с «Евгением Онегиным» или «Героем нашего времени», где «автор» встречается со своими героями, «знаком» с ними), последовательно дистанцирован от изображаемого мира, не воплощен в какое-либо конкретное лицо, но проявляется как вездесущий и всеобъемлющий «дух рассказа» — «Geist der Erzählung» (слова Томаса Манна).

Качества как будто бы противоположные и исключаящие друг друга: с одной стороны, субъективная окрашенность повествования, с другой — нейтрализация повествователя именно как конкретного, участвующего в описываемых событиях лица, отрицание его дееспособности, сюжетной активности. Между тем и то и другое вместе как раз и составляют сущность внеличного романа.

В самом деле: своими многочисленными комментариями и отступлениями по поводу происходящих событий Филдинг вовлекает читателя не только в мир изображаемого, но и в его художническое освоение, постоянно напоминая этому читателю, что он имеет дело не только с «действительностью», но и с «литературой». Предметом восприятия становится произведение не как готовое, но в стадии своего созидания. Мы переживаем роман *in statu nascendi*, ощущая его двойную природу: с одной стороны, он выступает как суверенный предмет, отдаленный от своего творца, а с другой — как нечто создаваемое на наших глазах, с помощью воли и искусства автора, несущее на себе печать его эстетики.

Но эта печать все-таки нечто вторичное, что и подчеркнуто событийным и сюжетным разделением сфер автора и его персонажей. Благодаря этому возникает диалектически многомысленное и тонкое противоречие: автор волен располагать своими героями как их творец, он чуть ли не касается их своей кистью или пером; обращаясь к героям (или к читателям), он эмоционально объединяет себя с ними; и в то же время вся их, персонажей, внешняя и внутренняя жизнь протекает спонтанно и словно защищена от его вмешательства прозрачным, но непреодолимым пологом. В свою очередь все это укрепляет свойственную эпосу (в отличие от драмы) временную дистанцию, когда точка наблюдения располагается всегда после описываемых событий, которые мыслятся уже свершившимися, уже имевшими место⁶.

Словом, автор сполна проявляет творческую волю, стремится к тому, чтобы быть более искусным, изобретательным, убедительным, красноречивым и т. д., но в перспективе он все же

имеет перед собою некий предлежащий образец, которому хочет быть верным.

По-другому выглядит вторая повествовательная тенденция, с замечательной полнотой и целеустремленностью воплощенная Л. Стерном в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и в «Сентиментальном путешествии».

Прежде всего для этой тенденции характерно несоблюдение выбранной повествовательной ситуации, а именно – в данном случае – Ich-Erzälsituation, рассказа от лица «Я». В такой ситуации рассказчик обычно принадлежит миру изображаемой им жизни, является персонажем, включенным вместе с другими персонажами в единую причинно-следственную, пространственную и временную перспективу. Это значит, что он должен вести рассказ строго с точки зрения участника действия, а между тем у Стерна он нередко выходит за пределы своего кругозора и обнаруживает способности эпического всезнания. Он, например, описывал как всеведущий повествователь события, которые никак не мог наблюдать и фиксировать, – свое собственное зачатие, рождение, крещение и т. д. Значит, в рамках заявленной повествовательной ситуации развивалась другая – «внеличная», что и создавало многочисленные случаи перебоев, отступления от нормы.

У Филдинга, например, повествователь, демонстрируя художническую сторону своего произведения, его сочиненность, достаточно уверенно противостоит материалу и осваивает его с помощью технических средств и приемов, на которые может положиться. У Стерна же повествователь, кажется, охвачен сомнениями относительно действенности самих своих приемов, сталкивая их таким образом, что они приходят в состояние непримиримого внутреннего конфликта.

Поэтому «Тристрама Шенди» можно назвать не только «романом о написании романа», как, например, филдинговского «Тома Джонса», но и «романом о невозможности написать роман» (Дитрих Ролле)⁷.

3

На фоне развития обеих повествовательных тенденций выясняется роль Вальтера Скотта, продолжающего и совершенствующего именно первую тенденцию, условно говоря – филдин-

говскую. В. Дибелиус, специально проследивший изменение техники английского романа на протяжении XVIII и начала XIX в., пришел к выводу, что у В. Скотта нет (или почти нет) приемов, которые бы не были известны из предшествующей литературы, из произведений Филдинга, Дефо и других. Тем не менее благодаря концентрации этих приемов и их целенаправленному применению шотландский романист достигал необычайного эффекта и оставлял у современников впечатление, что у него, как говорил Аполлон Григорьев, «форма изложения — действительно новая и притом драматическая»⁸.

В. Скотт столь энергично подчеркивает суверенность предмета изображения, что последний выглядит материалом подлинно историческим, заслуживающим по своей природе самого бережного к себе отношения. Мол, автор — в первую очередь историк. Он приводит мемуарные и документальные свидетельства, называет источники, еще больше источников оставляет за текстом, поддерживая впечатление, что без них он не делает ни шагу. Если он что-то не договаривает, то ради точности, ради того чтобы не совершить ошибку.

Вот характерные примеры из «Квентина Дорварда»: «К сожалению, в этом месте записок, которыми мы пользовались для нашего правдивого рассказа, оказался пропуск, ибо они были написаны главным образом со слов Квентина, который, понятно, не мог сообщить того, что произошло в его отсутствие...» Автор допускает вариативность в подробностях, если того требуют «источники»: «По одним данным — погонщика мулов из Леможа, а по другим — мельника из Вердена». Излюбленный прием В. Скотта — примечания историко-документального характера, которые не только поясняют описываемые события, но и интерпретируют их. Действующие лица переходят из основного текста в примечания; разрушается замкнутость, округленность художественного мира; имитируется способ подачи материала в действительно документальном и научном сочинении.

Позиция историка неотъемлема от соблюдения временной дистанции, и В. Скотт старательно ее выдерживает: «...в ту полную опасностей эпоху, когда...»; «В те времена, разумеется, не могло быть и речи о переписке...» и т. д. Поскольку прошлое видится из современности, нередко возникает ироническое освещение: «В наше время молодые люди редко — вернее, никогда — не получают ран за красавиц, да и красавицам также нет никакого

дела до наших ран...» Ирония романиста обоюдоострая: в аспекте прошлого – против недостаточной цивилизованности и подчас необразованности, в аспекте настоящего – против светского эгоизма; но это не та ирония (знакомая нам по произведениям Свифта), которая ставит под сомнение подлинность событий, бросая на них тень проблематичности. Напротив, ирония призвана укрепить ощущение подлинности.

Создавая временную дистанцию, В. Скотт вместе с тем фиксирует момент общности прошлого и настоящего. Это *сходство в различии* подкупающе действовало на читателей: в далеком они находили близкое себе, в чужом – родное. С точки зрения же повествовательной техники важно отметить, что достигалось все это с помощью прослаивающих весь текст рассуждений, в которых описываемое возводилось в ранг общечеловеческого и надвременного. «Квентин сказал себе (*кто из нас в своих решениях не поддается влиянию личных соображений*), что хладнокровие... развязывает ему руки...»; «*Бывает часто, что одно случайно брошенное слово разрушает построенный нами прекрасный воздушный замок...*» и т. д. Писатель постоянно обращается к жизненному опыту своих современников ради усиления ощущения достоверности.

Мол, автор ничего не придумывает, он лишь дает отчет о том, что в действительности было⁹. С этой целью он разворачивает описание местности или обстановки действия по мере перемещения в пространстве самого героя, мотивируя это описание благоприятными обстоятельствами (например: наступило полнолуние – поэтому можно было лучше разглядеть замок) и добросовестно оговаривая несовпадение времени повествования с реальным временем. Скажем, в «Квентине Дорварде»: «Эта сцена, на описание которой нам понадобилось известное время, произошла с быстротой молнии...» Кажется, что автор постоянно держит в предмете момент синхронности (или, наоборот, ее нарушения) реальных событий и их описания.

Благодаря своей повествовательной манере В. Скотт производил на русских читателей впечатление, которое можно уяснить, сопоставив следующие два высказывания. И.С. Аксаков писал о шотландском романисте в 1845 г.: «Что это за удивительный человек! По прочтении каждого романа кажется, что Вальтер Скотт только рассказывает вам истинное событие и сам не волен переменить в нем ничего, а передает, как есть, хоть рад был бы сам, чтоб это было иначе... Видно, что он поневоле будто бы

исполняет долг добросовестного рассказчика. Личного его достоинства вы не видите почти, а между тем полная картина жизни разворачивается перед вами»¹⁰. Почти одновременно, в 1847 г., критик В. Майков отмечал: «В. Скотт первый внес в историю художественный элемент – объективное созерцание, искусство смотреть на изображаемый предмет с совершенным устранением своей личности»¹¹.

На первый взгляд оба суждения идентичны, так как говорят об одном и том же – «объективном созерцании». Но с точки зрения поэтики И. Аксаков все же точнее: «личность» автора вовсе не устранена; она угадывается, иногда выступает открыто, но именно затем, чтобы продемонстрировать свою подчиненность реальному течению дел и не претендовать ни на какое «личное достоинство». Личное достоинство автора проявляется в его способности к самоумалению, к самодисциплине, к самоограничению, которые становятся чертами его образа.

Между тем для художественного престижа писателя, особенно в более широком, массовом сознании, очень важна была иллюзия, будто бы у него никакой фигуры «сочинителя» вообще нет и выступает «сама жизнь», без посредников и помощников. А это ощущение переходило в другое: мол, у В. Скотта стирается грань между романом и драмой, повествование переходит в драматическое действо. Подобный вывод как будто бы подсказывался и эволюцией художника: если в первых его романах преобладали авторские описания, то в последующих эти описания, подчас даже чисто информационного характера, переводились в диалогическую форму, и последовательно возрастала роль прямой речи, особенно диалога¹². Именно поэтому Ап. Григорьев называл «форму изложения» у В. Скотта «драматической» и добавлял, что она «отталкивала от него старое читавшее поколение». «Как пойдет он эти разговоры без конца вести, – говаривал мой отец, – так просто смерть, право, – и пропускал без зазрения совести по несколько страниц»¹³.

Однако и здесь необходимо пояснение: В. Скотт не мог преодолеть свойственную любому эпическому произведению способность рассказывания о событиях постфактум, не мог (да и не хотел) полностью удалить повествователя со сцены, не говоря уже о том, что любой процесс рассказывания как таковой неминуемо проливал свет и на его субъект, т. е. на повествователя. Следовательно, суждения Ап. Григорьева или В. Одоевского нужно понимать не столько терминологически, сколько эмоциональ-

но: таково было *впечатление* от романов В. Скотта. Таков был эффект, которого они достигали.

В рассуждениях В. Одоевского о В. Скотте обращает на себя внимание еще одна деталь. Различие между драмой и эпосом «основывается на самой природе человека: мы или видим сами, или нам рассказывают; в первом случае мы скептики, мы судим сами; для рассказа же необходима вера в рассказчика». Поэтому «в религиозные эпохи» господствует эпос, в скептические – драма. В. Скотт как раз и явился «в конце скептической эпохи»¹⁴.

Иначе говоря, самоустранение автора (конечно, неабсолютное и условное – подчеркнем это еще раз), по Одоевскому, отвечает самоощущению человека начала XIX столетия, пережившего и Великую французскую революцию, и другие потрясения. Тотальность идеологии, вера в единые авторитеты разрушились; в этих условиях читатель не хочет, чтобы его вели за руку и навязывали общее миропонимание. Гораздо выгоднее оставить его, читателя, один на один с событиями и героями, сохранив за ним свободу выбора и решений. Повествование В. Скотта выполняло примерно ту же функцию, которую в наше время выполняет документальная литература, также обращающаяся к своей аудитории как бы без посредников, поскольку эта аудитория устала от идеологических помочей.

Особый выбор шотландским романистом центрального персонажа (о чем говорилось в начале этих заметок) гармонировал с упомянутой функцией повествования. В отличие от героя эпоса этот персонаж мог «и не быть, как там, избранным любимцем, в жертву коему приносились все прочие лица», но, напротив, «наравне с ними носился он по морю жизни» (слова критика Н. Надеждина из рецензии на исторический роман М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году»)¹⁵, примыкал то к одному стану, то к другому – словом, жил своей жизнью в водовороте различных сил и страстей. Это оставляло у читателя впечатление если не свободы выбора (историческая необходимость и случай властно вмешивались в судьбу персонажа), то хотя бы отсутствие жесткой прикрепленности. Таковую сюжетную схему и такого героя (в лице Гринева-младшего) в русской литературе предложил Пушкин в «Капитанской дочке». Противоположный пример – гоголевский «Тарас Бульба» с героем другого, более высокого уровня и вышитый по другой, условно говоря, довальтер-скоттовской канве (хотя в целом и здесь не обошлось без влияния шотландского романиста)¹⁶.

Все это объясняет тот факт, что русские современники признавали в В. Скотте высшую степень жизненной достоверности, полноты и естественности, противопоставляя его романтической литературе и закрывая глаза и на известную трафаретность и схематизм его персонажей, и на некоторую бутафорскую декоративность антуража. Показательна реакция лермонтовского Печорина, увлекшегося «Шотландскими пуританами» не когда-нибудь, а в ночь перед дуэлью!

Надо заметить вообще, что в литературе существует как бы проблема преддуэльного чтения и преддуэльного поведения. Ленский перед поединком с Онегиным «при свечке Шиллера открыл», а потом в свете шиллеровского настроения всецело обратился мыслью к возлюбленной: «Придешь ли, дева красоты, / Слезу пролить над ранней урной...» и т. д. Печорин отвергает саму возможность мыслить о деве: «...я выжил из тех лет, когда умирают, произнося имя своей возлюбленной...» — и берет в руки не Шиллера, но Вальтера Скотта: «...читал сначала с усилением, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом... Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга...» В устах скептического, во всем разуверившегося героя это высшая степень признания, равносильная, скажем, гоголевской оценке Скотта как «полнейшего, обширнейшего гения XIX века».

4

И все же подобные отзывы и факты не составляют всей картины рецепции В. Скотта на русской почве. Если верно, что о содержании и смысле творчества писателя нельзя судить лишь по автокомментариям и собственным оценкам, то это относится и к суждениям об испытанных им влияниях. Эти суждения часто воспроизводят только один, поверхностный, слой процесса, в то время как о других его слоях свидетельствует полный объем творчества писателя, воспринимающего то или другое влияние.

Глубоко уважительное отношение Пушкина к шотландскому писателю неоспоримо, но с этим вполне уживались пародийные ноты, отмеченные Ю. Тыняновым в «Евгении Онегине»: пушкинский роман «скользит по жанру прозаического романа,

типа вальтер-скоттовского»¹⁷. Исследователь, очевидно, имел в виду пародийность антуража, например описание замка («Почтенный замок был построен, / Как замки строиться должны...»), а также саму разомкнутость исторического романного жанра, его свободное перетекание в другие жанры, скажем, в роман сентиментальный.

Но в связи с этим встает и специфическая проблема повествования: Пушкин пародирует столь важные для В. Скотта выдержанность и единство повествовательной ситуации. На современников, мы видели, эти качества романиста производили сильное воздействие, оценивались очень высоко, да и сам Пушкин не был их принципиальным, так сказать, теоретическим противником. Тем не менее в своем романе в стихах он поступает противоположным образом – совмещает разные ситуации («внеличную» с «личной», с «Ich-Erzählung»), время от времени дезавуирует иллюзию подлинности и достоверности, апеллируя тем самым к традиции не В. Скотта, а Стерна (разумеется, в ее опосредованном выражении – главным образом через Байрона; в России же ее известным аналогом был заинтересовавший Пушкина роман А. Вельмана «Странник»).

Другой не менее яркий пример предоставляет Гоголь.

Мы говорили, что В. Скотт в целях сохранения иллюзии полной достоверности добросовестно фиксировал случаи несоответствия времени повествования с реальным временем. А иногда он простирает добросовестность до того, что старался уложиться со своим отступлением (комментарием) в ту паузу, которая якобы образовалась в реальном течении действия: так, в «Эдинбургской темнице» он рассказывал предысторию Батлера именно тогда, когда тот в глубокой задумчивости стоял у Солсберийских утесов, причем этот рассказ потребовал ровно столько времени, сколько продолжались размышления героя.

Все это имело и уязвимую сторону, так как в само стремление к достоверности вносилась изрядная доля наивности и буквализма. И поэтому в «Мертвых душах» подобный прием применен уже не без оттенка иронии. «Хотя время, в продолжение которого они (Чичиков и Манилов. – Ю. М.) будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома». Возможно, это место непосредственно подсказано В. Скоттом, которого Гоголь усердно читал в первые годы работы над поэмой: «Принимаюсь перечитывать всего Вальтера Скотта,

а там, может быть, за перо», – сообщал он М. Погодину 23 августа 1836 г. Во всяком случае, он имел тут дело с традицией вальтер-скоттовского повествования, пародийно скользя по ней, говоря словами Ю. Тынянова¹⁸.

Отмеченная пародийность заключала в себе важный, но пока еще скрытый смысл, может быть, еще и не совсем внятный самому пародирующему. Этот смысл был весь устремлен в будущее. Дело в том, что повествовательная система В. Скотта, благодаря ее установке на суверенность изображаемого, усиливала ощущение детерминированности и историзма, и не случайно его творчество воспринималось в России в русле той философской традиции, которая была увенчана системой Гегеля. Развитие же новых эстетических принципов происходило параллельно с расшатыванием этой традиции и усложнением философской картины мира. И пародийные мотивы в отношении Скотта предвосхищали мироощущение нашего времени, когда теория и практика шотландского романиста осознается недостаточной, порою даже архаичной и наивной, и отодвигается в тень. Но это не должно помешать нам видеть и признавать историческое значение его творчества.

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [Б. м.], 1952. Т. 8. С. 171.

² Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 67.

³ Kayser W. Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart, 1961. S. 17.

⁴ Dibelius W. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin; Leipzig. B. 2. S. 131.

⁵ Rolle D. Fielding und Sterne. Untersuchung über die Funktion des Erzählers. Münster, 1963. S. 7.

⁶ Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910. S. 108.

⁷ Ibid. S. 185.

⁸ Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 79.

⁹ Dibelius W. Op. cit. S. 191.

¹⁰ Ахсаков И.С. Письма к родным. 1844–1849. М., 1988. С. 193.

¹¹ Майков В.Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 224.

¹² Dibelius W. Op. cit. S. 189.

¹³ Григорьев А. Указ. соч. С. 79.

- ¹⁴ Одоевский В.Ф. Психологические заметки // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 222.
- ¹⁵ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 278.
- ¹⁶ Интересные соображения исследователя о том, как развил бы сюжет «Тараса Бульбы» Вальтер Скотт, см.: Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 53–54.
- ¹⁷ Тьянянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 157.
- ¹⁸ Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 11. С. 69.

От Пушкина до Чехова: эволюция повествовательных форм

1

Образ автора и структура повествования являются сегодня едва ли не центральными проблемами поэтики, но при этом, как ни странно, их изучение ограничивается творчеством одного, реже – двух писателей. Еще во весь рост стоит задача, выдвинутая многие десятилетия тому назад В.В. Виноградовым, – проследить изменение образа автора «в разных литературных течениях» [Виноградов, с. 107]*. Мы предполагаем далее коснуться этой задачи и рассмотреть подобные изменения, происходившие в русской литературе XIX в. (порою с необходимыми экскурсами в литературу западноевропейскую). Но начать мы должны несколько издалека.

В средневековой литературе, как известно, индивидуализация авторского образа была весьма низкой, преобладали некие широкие жанровые амплуа. «В проповеди – это проповедник, в житии святого – это агиограф, в летописи – летописец и т. д.». Существовали «жанровые образы авторов», скрадывавшие все многообразие личных черт – сословных, психологических, возрастных и проч. Дальнейшее развитие состояло в высвобождении и интенсификации этих черт, в возрастании «индивидуального авторского начала» [Лихачев, с. 145].

Было бы неверным, однако, полагать, что жанровая окраска образа автора затем окончательно исчезла – в известной мере

* Перечень и сокращенное обозначение текстов, цитируемых в настоящей статье, приводится в конце статьи. Курсив в цитатах (кроме специально оговоренных случаев) принадлежит автору настоящей книги.

ее можно наблюдать в литературе наших дней. Что же касается рубежа XVIII–XIX вв., то роль жанровых амплуа в русской литературе была еще весьма высокой. Автор сатирической оды не то же самое, что автор элегии, автор элегии отличался от автора дружеского послания и т. д. Каждый автор выступал, так сказать, в свете своего жанра, для каждого автора существовал более или менее устойчивый набор жанровых признаков. Индивидуализация на первых порах протекала в пределах общих клише, затем неизбежно размывала их, в одних случаях меньше, в других больше. Меньше, скажем, в элегии, больше – в дружеском послании благодаря способности этого жанра насыщаться бытовыми и литературными реалиями, домашней семантикой. В пространство центрального персонажа, т. е. в данном случае автора, втягиваются подробности приватной жизни, ежедневного времяпрепровождения, общения с друзьями и соседями, реальными и вымышленными, и т. д.; автор перестает быть анонимным и становится, если использовать выражение Ю. Тынянова о послании Пушкина к Юрьеву, «поэтом с адресом» и, добавим, с образом, стилем жизни.

Однако решающий шаг в этом направлении связан не с дружеским посланием, а с другим жанром, с большой эпической формой, – с пушкинской поэмой «Руслан и Людмила» (1820). Высказывалось даже мнение, что рассказчик поэмы – «первый опыт современного характера», каким хотел его видеть Пушкин в «Кавказском пленнике», молодого человека, настигнутого преждевременной старостью души [Томашевский, с. 358]. Скорее всего это преувеличение: автор черзвычайно подвижен и неуловимо текуч и меняется «в продолжение поэмы в зависимости от самого материала» [Тынянов, с. 137] – он то стремящийся к точности и полноте эпический рассказчик, то светский болтун, то легкомысленный ухажер, то человек, переживший сердечную драму и глубоко затаивший «любви воспоминанье». Больше того, сама изменчивость образа автора приобретала конструктивную роль, так как, помимо фабульного движения материала, обеспечивала движение внефабульное. «Сила отступлений была в переключении из плана в план... перенесение из одного плана в другой само по себе двигало» [Тынянов, с. 138].

Получалось, что «жанровый образ автора» разрушался с помощью много- и разножанровости: перед нами и эпик, и эпиграмматист, и сочинитель дружеского послания одновременно; однако все это вовсе не означало, что вместо одного

клише возникало несколько. Та самая подвижность, о которой только что говорилось, мешала окостенению форм – страстная влюбленность смягчалась ироничностью, ироничность – гривуазностью, изящным цинизмом и т. д. Подвижность и изменчивость тона определяла саму функцию повествования в «Руслане и Людмиле».

Включение в поэму автора-рассказчика не являлось нововведением Пушкина; напротив, этот фактор характеризовал именно те жанровые традиции, из которых выросло произведение. Но получало особую роль расширение эмоционального и смыслового диапазона этого образа: вместо одной, двух, нескольких красок появлялось их пестрое многоцветье, причем переливающееся.

Путь к этому многоцветью подготовили для Пушкина многие: и Ариосто, и Вольтер как автор «Орлеанской девственницы», и Карамзин с его еще недостаточно оцененной «богатырской сказкой» «Илья Муромец» (1794). Автор у Карамзина – это и сентиментальный сочинитель, приглашающий читателя в обитель уединения («Близ моей смиренной хижины, / На берегу реки прозрачных...»), и ироник, бросающий на чувствительное изображение легкую тень насмешки («Там мой дедушка на старости / В жаркий полдень отдыхал всегда / На коленях милой бабушки...»). Его интонации в описании любовных эмоций колеблются от сентиментальной растроганности до несколько игривой чувственности; его позиция как повествователя движется через несколько фаз: объективного и бесстрастного всезнания, сопереживания герою, фигуры умолчания, наконец, прямой защиты эстетики нового эпоса («Мы не греки и не римляне; / Мы не верим их преданиям: / Нам другие сказки надобны...»).

Характерно, что и в количественном отношении авторские отступления выдвинулись на весьма видное место: в поэме, занимавшей каких-нибудь 15 страниц, не менее пяти таких пассажей (приблизительность подсчета неизбежна ввиду сплавленности лирических отступлений с остальным текстом); из 483 стихотворных строк – менее 200, имевших прямое отношение к образу автора. Поэтому создается ощущение, что весь текст накладывается на волну непосредственной беседы с читателем.

Широко распространенное в современной науке мнение связывает открытие такого повествовательного принципа с «Русланом и Людмилой»: «Личность рассказчика, в его непосредственном общении с читателем, являлась организующим началом

в построении всей поэмы. Не столько самые события, сколько общение с автором поэмы через его рассказ составляло сущность новой формы поэмы» [Томашевский, с. 322] (ср. [Хильшер, с. 61]). Строго говоря, это не совсем так. Принцип такой формы уже наметился раньше. Новаторство Пушкина состояло не в соединении различных элементов – иронии и лирики, сказочного и серьезного, прошлого и современного – и не в самом приеме беседы, а в «качестве» того материала, который подвергался интеграции и ложился на разговорную, доверительную волну. Сентиментальная чувствительность карамзинского толка – в большой мере условная маска, почти такая же, как высокое парение творца классической оды. В эмоциональный же мир автора в пушкинской поэме вторгались живые современные чувства, с их взаимными переходами и сменяемостью: «то разгулье удалое, то сердечная тоска...». Может быть, эти чувства еще не совсем адекватны только приведенным более поздним строкам («Зимняя дорога», 1826), но уже стремятся к ним.

А затем в «эпilogе» к «Руслану и Людмиле», написанном несколько месяцев спустя после завершения основного текста и принадлежащем уже другой поре развития Пушкина, набросаны новые черты образа автора – те, которым предстояло развернуться в романтической поэме. Этот образ более устойчивый и одноцветный. Автор пережил «обиды слепого счастья и врагов», измену возлюбленной («ветреной Дориды»), испытал удары судьбы, «грозы незримой», и теперь оказался в положении изгнанника – «далече от берегов Невы». Ушла в прошлое «пора любви, веселых снов, пора сердечных вдохновений», золотая пора «восторгов» и т. д. Перед нами автор не только «с адресом» и образом жизни, но и с биографией, слагающейся по крайней мере из контраста двух этапов – прошлого и настоящего.

Все это двояко преломилось в романтической поэме, эпоха которой открылась в русской литературе пушкинским «Кавказским пленником» (1821). С одной стороны, романтическая поэма строилась на широком изображении процесса отчуждения центрального персонажа – пушкинских Пленника и Алеко, Чернеца из одноименного произведения И. Козлова и Войнаровского из одноименного же произведения К. Рылеева; позднее – героев поэм Лермонтова и т. д. (В западноевропейской литературе все это имело аналогии в восточных поэмах Байрона, под мощным влиянием которого складывалась русская романтическая поэма.) Центральный персонаж проделывал некую эволюцию, проходил

через ряд стадий — от первоначальных гармонических взаимоотношений с окружающими к разочарованию и разладу, вызванным каким-либо потрясением, больше всего коварством друзей или изменой возлюбленной; затем переходил к резким формам этого разлада, выражавшимся иногда в преступлении, часто в бегстве в далекий, экзотический край, «пределам Азии» (Пушкин) и завершавшимся нередко гибелью героя.

Но с другой стороны, и автор, каким он выступал в поэме, нередко проделывал подобную же эволюцию. В количественном отношении это не являлось главным предметом изображения — на авансцене действовал именно центральный персонаж, «другой»; но вступление к поэме (порою подчеркнуто автобиографическое), ремарки по ходу событий, отступления лирического толка — все это бросало определенный свет и на авторскую судьбу. Отделенный от своего героя сюжетно, автор объединялся с ним пережитым опытом, что нередко поддерживалось общностью душевных излияний, произносимых от лица автора, но равно относящихся к его герою (или наоборот), как, например, в «Кавказском пленнике»: «Не вдруг увянет *наша* младость, / Не вдруг восторги бросят *нас*...» и т. д. Так создавался своеобразный параллелизм судьбы персонажа и авторской судьбы (см. подробнее: *Манин*, с. 178 и далее).

Показательно, как воспринималось это явление современниками. В статье, написанной тотчас по выходе «Кавказского пленника», П. Вяземский писал: «Автор... (по примеру Байрона в «*Child Harold*») хотел передать читателю впечатления, действовавшие на него в путешествии. Описательная поэма, описательное послание придают невольно утомительное однообразие рассказу. Автор на сцене представляет всегда какое-то принужденное и холодное лицо: между им и читателем выгоднее для взаимной пользы иметь посредника» [*Вяземский*, с. 45]. Таким посредником и стал Пленник. Умозаключение критика выявляет историческую последовательность явлений, освобождая ее от временной аберрации.

В самом деле: сегодняшнее литературное сознание склонно за первичное брать именно героя и его жизнеописание, а все относящееся к самообнаружению автора рассматривать как своего рода прибавление. У Вяземского же исходный пункт — это «автор на сцене», его способ действия, наблюдения, выводы и т. д., а герой выступает как новообразование, введенное чуть ли не единственно для вящего художественного эффекта. Такое суждение

оказалось возможным не только в силу наличия того достаточно свободного жанра, который критик называет описательной поэмой (напомним, что в качестве «описательной поэмы» фигурировали и «Пирры» Баратынского), но и потому, что образ автора выдвинулся на столь заметное место и в других разновидностях поэмы, не говоря уже о мелких жанрах – элегии, дружеском послании и т. д. Но почему же в таком случае Вяземский полностью игнорирует те произведения, где эпический герой налицо, скажем, «Руслана и Людмилу»? Потому, что имел значение еще уровень, что ли, ранг персонажа. Руслана или любого другого героя поэмы не назовешь «посредником» автора, несмотря на существование между ними эмоциональных и иных переключек, – для этого необходимо было принципиальное духовное равенство, которое возникло между автором и тем же Пленником.

Равенство персонажа и автора в романтической поэме состояло не в биографических и исторических реалиях (наоборот: если такие реалии имели место, они могли существенно разниться), а в способности обоих пережить сходный процесс отчуждения с примерно одинаковой последовательностью стадий – от первоначальной гармонии к разрыву, преследованию, бегству и т. д.; состояло также в насыщенности этого процесса актуальным современным содержанием. Приобретал принципиальный смысл сам параллелизм обеих линий: говоря философским языком, дух, чувствующий и размышляющий как субъективное лицо, получал возможность созерцать самого себя как лицо объективированное. Простое сложение двух сил порождало огромный усилительный эффект – не вдвое, а в значительно большее количество раз, так как создавались универсальность и всеобъемлемость романтического содержания.

На параллелизм в романтической поэме необходимо взглянуть и с точки зрения повествовательных ситуаций. Если исходить из широко принятой в современном мировом литературоведении классификации Ф. Штанцеля, то романтическая поэма, как правило, тяготеет к «auktoriale Erzählsituation». Эта ситуация характеризуется тем, что автор сюжетно не принадлежит к миру своего персонажа (персонажей) и пути их не пересекаются, что не исключает авторской активности не только в форме номинального самоопределения («я» или «мы»), кратких или более развернутых высказываний, но и в форме достаточно явных поступков и действий. Сохраняется, однако, дистанция автора от всего изображаемого [Штанцель, с. 19 и далее].

Упомянутая ситуация не была нововведением романтической поэмы, но в силу свойственного последней параллелизма она получала особый вес. Ибо возникало принципиальное сходство двух судеб – автора и персонажа – при всех различиях их обликов: исторического, временного, этнографического; при существенной отдаленности и непересекаемости их жизненных линий. Благодаря этому – по крайней мере в литературе русской – романтическая поэма решительно содействовала укреплению и развитию «аукториальной ситуации» вообще.

Значение романтического параллелизма выявилось в том, что он преломился в конструкции нового русского романа – факт, который, кажется, обошла наша наука. Ю.Н. Тынянов отмечал, что жанр «Евгения Онегина» «скользит по жанру прозаического романа типа вальтер-скоттовского и романа сентиментального»; «скользит» так же – с подчеркнутой пародийной остротой – по жанру эпопеи (знаменитое обращение к музе в VII песне: «Пою приятеля молодого»), затем – по малым жанрам, например элегии, и т. д. [Тынянов, с. 157]. Добавим: подобным же образом пушкинский роман «скользит» по жанру романтической поэмы, особенно по той ее сфере, где авторская судьба коррелирует с судьбой персонажа.

В целом автор в «Евгении Онегине» столь же, а точнее еще более, разнолик, чем в «Руслане и Людмиле», и он еще более текуч, подвижен, неуловим, чем в ранней пушкинской поэме. Но в многокрасочном и пестром узорочье этого образа отчетливо проступает и нить романтической судьбы. Оказывается, автор, как и его герой, пережил первоначальную пору гармонии, резко контрастирующую с его сегодняшним состоянием («Как в лес зеленый из тюрьмы / Перенесен колодник сонный, / Так уносились мы мечтой / К началу жизни молодой»), затем вступил в полосу охлаждения, причем сама встреча, пересечение жизненных путей автора и его героя (в романе – не «аукториальная» повествовательная ситуация, а другая, о чем мы скажем ниже) происходит в кризисный для обоих момент – в апогее отчуждения, при всем различии оттенков («Я был озлоблен, он угрюм; / Страстей игру мы знали оба; / Томила жизнь обоих нас; / В обоих сердца жар угас...»). И автор и его герой, оказывается, замыслили типично романтический поступок – разрыв со средой, бегство в далекий край («Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны»). Перед обоими маячила какая-то роковая угроза («обоих ожидала злоба / Слепой фортуны и людей...») – сюжетный ход, реали-

зованный в авторской судьбе (перемещение на Юг с явными аллюзиями на фактическую ссылку самого Пушкина) и оказавшийся ложным в судьбе персонажа (вместо преследования «Фортуны» — поездка в деревню для улаживания наследственных дел).

Порою же параллелизм двух судеб приобретает такой вид: у персонажа — движение от первоначальной гармонии, одушевления и т. д. к «экзистенциальной» тоске («Я молод, жизнь во мне крепка; / Чего мне ждать? тоска, тоска!..») и прозе жизни, а у автора — почти аналогичные изменения, но в сфере художественной активности («Смирились вы, моей весны / Высокопарные мечтанья, / И в поэтический бокал / Воды я много подмешал»). Значит, сходные процессы протекают на двух уровнях — «жизненном» и «творческом»; творческое же начало по своей природе способно превращать «тоску» в действие, слабость в силу.

В определенной мере линия авторской судьбы прослеживается и в лермонтовском «Герое нашего времени» (1840) и в «Мертвых душах» (1842) Гоголя.

Образ автора в лермонтовском романе выступает из скупых черт и намеков, содержащихся в предисловии, в «Беле» и в «Максими Максимовиче» (весь остальной текст дан от лица персонажа, в форме «журнала Печорина»). На первый взгляд, у автора нет никакой своей судьбы, нет прошлого: он постоянно прячется в тень; но красноречивы сами его умолчания и намеки.

Когда Максим Максимыч, для которого хандра Печорина — лишь дань моде, спросил, неужто столичная «молодежь вся такая», повествователь «отвечал, что много есть людей, говорящих то же самое; что есть, вероятно, и такие, которые говорят правду... и что нынче те, которые больше всех и на самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок». Заступничество автора за истинно «скучающих», за тех, кто не притворяется, проливает неожиданный свет на его обычную молчаливость и позволяет думать, что и ему не понаслышке знаком этот «порок».

Личное и, можно сказать, биографическое звучание приобретают порою пейзажные зарисовки. «Мне было как-то весело, что я так высоко над миром, — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какою была некогда и верно будет когда-нибудь опять». В этом пассаже — и отзвук первоначально-гармонического, «детского» состояния, и намек на пережитую, точнее,

переживаемую стадию разочарования и кризиса, и упование на возможное восстановление в будущем золотого века.

Благодаря всему этому и в лермонтовском романе до некоторой степени осуществляется параллелизм авторской судьбы и судьбы центрального персонажа, хотя в целом психологический состав образа автора неопределеннее и шире, чем героя. Он странник, составивший массу «путевых записок»; его одолевают любознательность и любопытство «путешествующего и записывающего»; им владеет страсть «передать, рассказать, нарисовать» все увиденное и подмеченное. Словом, наряду с функцией переживания и личного участия повествователь выполняет как бы чистую функцию восприятия и фиксирования. Как и в пушкинском романе, образ автора в «Герое нашего времени» развивается и в экзистенциальной и в собственно художнической плоскости.

Подобная же двойственность — и в авторской линии «Мертвых душ».

Знаменитое начало VI главы интересно тем, что впервые отчетливо вводит в поэму биографическую тему автора, которая разворачивается на остром контрасте прежнего и теперешнего состояния. «Прежде», в лета детства и юности, — живое любопытство, свежесть восприятия и переживаний; «теперь» — холодность, безучастие и бесчувствие. Таким образом, и за плечами автора в «Мертвых душах» некий процесс охлаждения и отчуждения, хотя и без фиксирования мотивов и промежуточных звеньев.

Этот процесс, разумеется, не коррелирует буквально с судьбой центрального персонажа, Чичикова, весьма далекого от какого-либо «байронизма». Но он соотносится с развивающимися коллизиями в более широком смысле — как отдельных фигур, меняющихся от «лучшего» к «худшему» (например, Плюшкина, появлению которого и предшествует упомянутый авторский пассаж), так и общей картины страны и мира, меняющихся в том же неутешительном направлении (например, Россия: от всенародного героического порыва 1812 г. до ее современного неутешительного, предэсхатологического состояния).

Между тем, с точки зрения сугубо писательской, разочарование и холодность не являются единственным и последним моментом авторского самочувствия. Уже обозначились в предыдущих главах и сильнее обозначатся в последующих (не говоря уже о втором томе) и другие моменты — и дотошная, почти физиологическая наблюдательность очеркиста, и комическое воодушев-

ление, и пророческий пафос... Художническая функция образа автора в «Мертвых душах» раскрывается вместе с биографической и, пожалуй, берет уже над нею верх.

Но так или иначе, характерно то, что в трех произведениях, лежащих, подобно краеугольным камням, в основании русского реализма, получили отчетливое развитие и авторская судьба, и ее определенное соотношение с линией персонажа (или персонажей). Эхо этого процесса будет слышаться и потом – в произведениях Тургенева, Гончарова, Льва Толстого и других. Возникнув как сугубо жанровая черта (можно говорить о жанровом образе автора в романтической поэме), этот параллелизм стал затем явлением внежанровым и внеромантическим.

2

Обозначение Пушкиным «Евгения Онегина» как романа («роман в стихах») связывало образ автора с еще одной жанровой традицией. Дело в том, что в европейском масштабе именно роман сыграл решающую роль в конструировании этого образа. В. Кайзер даже соотносит это явление с генезисом современного романа вообще. В противоположность барочному роману, в котором рассказчик выступает анонимно и не имеет контакта с читателем, современный роман, представленный в своих начатках Ричардсоном, Филдингом, Стерном, Геллертом, Виландом и Гёте, отличается именно тем, что «появляется насквозь личный рассказчик, существо чрезвычайно многостороннее; что рассказываемое включается в различные перспективы и язык, таким образом, приобретает качество скрытности (*untergrundig wird*); что втянутый в дело читатель должен проявлять внимание, чтобы постигнуть эту скрытность» [Кайзер 1962, с. 17; ср. Кайзер 1973, с. 359; Хильшер, с. 12]. В определенной мере это явление аналогично тому процессу самоопределения авторского образа, который мы отметили в романтической поэме (в общеевропейском контексте оно, конечно, предшествовало последнему и знаменовало начало новой литературной эпохи – авторской поэтики).

Связь – можно сказать, особенная связь – авторского присутствия и жанра романа ощущалась современниками, в первую очередь самими творцами романа. Жан Поль писал: «Ни в каком другом произведении искусства не открывается ярче и понятнее

внутренний мир автора, как в романе» (см.: Хильшер, с. 8–9). А в «Приготовительной школе эстетики» отмечал, что «у всякого юмориста», в том числе, конечно, и у автора юмористического романа в манере самого Жана Поля, «Я играет первую скрипку», поскольку это лицо «даже обстоятельства своей личной жизни выводит на своем комическом театре» [Жан Поль, с. 155].

Технику конструирования образа автора хорошо можно наблюдать на примере Г. Филдинга – «первого английского романиста, повествование которого несет откровенно субъективные черты» [Дибелиус, с. 131; ср. Ролле, с. 9]. Это значит, что автор не имеет никаких сюжетных контактов со своими персонажами, последовательно дистанцирован от изображаемого им мира, не воплощен в какое-либо конкретное действующее лицо, но проявляется как всепроникающий «дух рассказа» – «Geist der Erzählung» (выражение Томаса Манна).

Вслед за Д. Ролле мы можем подразделять все многочисленные случаи авторского самообнаружения у Филдинга на две группы – «рефлексию» и «комментарий» (наименования, конечно, весьма условны): первая направлена на предмет изображения, на рассказываемое; второй – на тот способ и манеру, в которых осуществляется рассказ, на самое ее функцию.

Назначение «рефлексии» в том, чтобы генерализовать частное, привести к нему жизненные и литературные параллели, найти изображаемому место в общей картине мира. Таково рассуждение «О любви» в «Истории Тома Джонса, найденыша» (1749). Подобные «рефлексии» сравнивают с высказываниями хора в античной трагедии и «с меткими прагматическими максимами в современной драме» [Ролле, с. 14].

«Комментарий» же толкует и анализирует, так сказать, художническую сторону произведения и начинается уже с мелких режиссерских замечаний, фиксирующих момент встречи с героем или расставания с ним («Читатель расстался с мистером Вестерном, его сестрой и дочерью, когда они возвращались с Джонсом...»), отсылки к прошлому, распределение материала по главам («Так закончилась эта кровавая битва: и ею да закончится пятая глава нашей истории») и т. д. Порою же «комментарий» выливается в пространные эстетические экскурсы – о выборе предмета изображения, наиболее приемлемой форме его подачи, ожидаемой реакции публики, о разных подробностях «писательской кухни» и т. д. Большинство (если не все) подобных приемов было хорошо известно и раньше, но у Филдинга

отмечается их необычно концентрированное выражение: в частности, именно у него «комментарий» (или «рефлексия») иногда пространственно, по объему совпадали с главой.

Из двух видов авторских реплик и рассуждений у Филдинга особенное значение приобретает «комментарий», вовлекающий читателя не только в мир изображаемого, но и в его художническое освоение; комментарий, постоянно напоминающий читателю, что он имеет дело не только с действительностью, но и с «литературой». Предметом восприятия становится произведение не как готовое, но в процессе своего воплощения. Мы переживаем роман *in statu nascendi*, ощущая его двойную природу: с одной стороны, он выступает как суверенный субъект, отделенный от своего творца или, точнее, стремящийся к отделению, заключающий в самом себе норму своей организации; с другой стороны — как нечто создаваемое на наших глазах с помощью воли и искусства автора и несущее на себе печать его эстетики. Поэтому известную фразу О. Уоррена о произведении Стерна — «Тристрам» можно назвать романом о написании романа (*Tristram might be called a novel about novel-writting*) — исследователь повествовательной манеры Филдинга относит уже и к романам последнего [Ролле, с. 179].

Уточнение, видимо, обоснованное; однако во избежание историко-литературной аберрации следует сказать, что в двуединстве: *изображаемое* и его *изображение* — приоритет у Филдинга принадлежит первому слагаемому. Такой приоритет создается выдержанностью повествовательной ситуации, т. е. последовательной реализацией именно той, которая положена в основу произведения, и отсутствием смещения. Как правило, это аукториальная ситуация, не нарушаемая никаким сюжетным вмешательством автора в действие. Событийно сферы автора и персонажей разделены, благодаря чему возникает диалектически многомысленное и тонкое противоречие: автор волен располагать своими героями как творец, он чуть ли не касается их своей кистью или пером; обращаясь к героям, он объединяет себя с ними; и в то же время вся их внешняя и внутренняя жизнь протекает спонтанно и словно защищена от его вмешательства прозрачным, но непроницаемым пологом. В свою очередь все это укрепляет свойственную эпосу (в отличие от драмы) временную дистанцию, при которой точка наблюдения располагается всегда *после* описываемых событий и последние мыслятся уже свершившимися, уже имевшими место [Фридеман, с. 108 и след.]. Словом,

автор сполна проявляет свою творческую волю, стремится к тому, чтобы быть более искусным, изобретательным, красноречивым, убедительным, но в перспективе всегда имеет перед глазами некий подлежащий образец, которому хочет быть верным.

Вместе с тем в XVIII в. оформилась и противоположная повествовательная тенденция, полнее всего воплощенная Л. Стерном в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767) и в «Сентиментальном путешествии...» (1768).

С внешней стороны, которая прежде всего бросалась в глаза, речь шла о резком увеличении количества отступлений, декларируемом самим автором (в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди...»): «Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету: они составляют жизнь и душу чтения». Но эта апология отступлений выражает и их скрытую цель: отклонение от смысла означает его внутреннее развитие («словом, произведение мое отступательное, но и поступательное в одно и то же время»). Происходит это благодаря многозначности самого понятия «отступление».

На первый взгляд кажется, что это лишь отступление от основной событийной канвы в пользу побочных событий и происшествий: «Так, например, я только собрался было набросать нам основные черты крайне причудливого характера дяди Тоби, – как наткнулся на тетю Дину и кучера, которые увели нас за несколько миллионов миль...» Но далее выясняется, что это и отступления от второстепенных событий и персонажей, отступление от событийности вообще, да и не только от событийности. Нет такого художественного правила или приема, от которого нельзя было бы отступить, и поэтому отступление как таковое само становится верховным принципом романа. У Стерна «педалировано само строение романа, у него осознание формы путем нарушения ее и составляет содержание романа» [Шкловский, с. 7].

Нарушено прежде всего единство повествовательной ситуации. Буквально с первой фразы романа ясно, что выбрана форма рассказа от первого лица, «Ich-Erzählung»; однако в интересах точности следует видеть в этом именно ситуацию, в которую поставлен рассказчик и в которой ведет он свое повествование. Ведь рассказом от первого лица, «Ich-Erzählung», может сопровождаться и та ситуация, которую мы называем аукториальной, когда автор не участвует в действии, принципиально отделен от него, а между тем обозначен нередко с помощью личного местоимения «Я», как рассказывающий субъект, как лицо.

Суть же той ситуации, о которой сейчас говорится (вслед за Ф. Штанцелем ее называют «Ich-Erzählsituation»), в том, что рассказчик сюжетно принадлежит к миру изображаемой им жизни, является персонажем, включенным вместе с другими персонажами в единую причинно-следственную, пространственную и временную связь. Это значит, что он ведет рассказ строго с точки зрения участника действия.

Ко времени создания «Тристрама Шенди» такая повествовательная ситуация уже глубоко укоренилась в романном жанре, особенно в романе плутовском, начиная с «Жизни Ласарильо с Тормеса...» (1554) и кончая «Историей Жиль Блаза из Сан-тильяны» (1715–1735) А. Лесажа, а также в романе путешествий и приключений (в частности, в «Жизни и удивительных приключениях Робинзона Крузо» Д. Дефо, 1719) и т. д. Установка «Тристрама Шенди» на жизнеописание вместе с установкой на рассказ от первого лица заставляли ожидать последовательного воплощения выбранной повествовательной ситуации, но этого как раз не происходило.

Сплошь и рядом рассказчик в романе выходил за пределы своего кругозора как участника событий и обнаруживал способности эпического всезнания. Он, например, описывал как всеведующий повествователь события, которые никак не мог наблюдать или фиксировать, – свое собственное зачатие, рождение, крещение и т. д. В рамках заявленной повествовательной ситуации развивалась другая – аукториальная. Но это еще не все. Многие части текста строились вообще без какого-либо фиксирования точки наблюдения, вне присутствия автора и как участника событий и как рассказчика – строились по принципу сценического действия. Исследователи видят в этих сценах предвестие другой, третьей, так называемой нейтральной (или персональной) повествовательной ситуации [Ролле, с. 18], которая получила широкое развитие в конце XIX и особенно в XX в.

На фоне смешения повествовательных ситуаций и все другие отступления от нормы приобретают более сложное, мерцающее освещение. Собственно, это даже не «отступления», ибо такое понятие предполагает существование определенного и устойчивого явления, от коего совершается отступление; у Стерна же такой устойчивости заведомо нет, антитетичные явления находятся в состоянии постоянного колебания. Например, у Филдинга отступления от событийной линии были четко обозначены, так как предполагали возвращение к ней; обещания

повествователя обратиться к своему персонажу или дать какое-либо описание исправно выполнялись. У Стерна же нет ясной границы между основным действием и отступлением, а обещания не выполняются или «забываются». Благодаря этому создается образ такого автора, который в каждый момент готов, кажется, поставить под сомнение сказанное и любое объяснение признать недостаточно полным или даже обманчивым.

У Филдинга сочиненность, литературность произведения находились в диалогических связях с подлежащей реальностью. У Стерна такие соотношения еще более усложнены и запутаны. В один момент нам кажется, что мы имеем дело с вымыслом, соотносимым с действительностью, в другой момент – с вымыслом чистым и произвольным. Этому не противоречит свойственная эпосу способность сообщать о прошлом как о событии уже свершившемся, ибо дух релятивизма обнаруживается и здесь. Мы ощущаем, что событие уже свершилось, но мы совершенно не знаем не только, каким образом оно свершилось, но и является ли само качество «свершенности» атрибутом события или творчески созданного «литературного» изображения. У Филдинга повествователь, демонстрируя художническую сторону своего произведения, достаточно уверенно противостоял материалу и осваивал его с помощью технических средств, на которые он мог положиться. У Стерна повествователь, кажется, охвачен сомнениями относительно действенной силы самих своих приемов, накапливая и сталкивая их таким образом, что они приходят в состояние непримиримой внутренней конфликтности.

Поэтому «Тристрама Шенди» можно назвать не только «романом о написании романа», как, например, филдинговского «Тома Джонса», но и «романом о невозможности написать роман» [Ролле, с. 185].

В произведениях Стерна видят предвестие тех художественных потенций, в том числе и в повествовательной технике, которые раскрылись в наше время, в литературе XX в. и теперь уже нового XXI века. Но ближайшим образом его традиции преломились в творчестве Жана Поля, у немецких романтиков, в частности у Тика и Гофмана, в английском романтизме (включая «Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона, 1812–1818), а в России – у Александра Вельтмана и Пушкина, прежде всего как автора «Евгения Онегина».

Мы уже разбирали вопрос о жанровом образе автора, о параллелизме судьбы центрального персонажа и автора в «Евгении

Онегине». Теперь уместно дополнить сказанное соображениями о повествовательной манере.

В «Евгении Онегине» обильно представлены как «рефлексия», так и «комментарий», т. е. рассуждения и реплики, направленные и на предмет и материал изображения, и на его художественную обработку и способ подачи. Среди пестрого и разнообразного набора «комментариев» мы встречаем и прием отказа от описания (например, от подробного описания туалета Онегина), и демонстрацию свободы выбора картины или подробности («У нас теперь не то в предмете: / Мы лучше поспешим на бал...»); и выражение сомнений по поводу своих творческих возможностей («Изобразу ль в картине верной / Уединенный кабинет...»); и испрашивание разрешения читателя («Позвольте мне, читатель мой, / Заняться старшею сестрой»), и многое-много другое. Определенное место занимает и прием маркировки окончания какого-либо фрагмента или главы («...Докончу после как-нибудь» — последняя строка III главы).

Благодаря этому в духе уже хорошо знакомой нам традиции произведение создается на наших глазах, предстает готовым и становящимся в одно и то же время; читателю дано почувствовать и глубокую продуманность концепции, долговременность вынашивания «плана», и сиюминутность, импульсивность, «случайность» тех или других решений. Ошибки не исправляются, но, подобно ложным сюжетным ходам у Стерна или, скажем, у Вельтмана в «Страннике», остаются сигналами спонтанной, зафиксированной в процессе своего становления работы («Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу...»). Было бы весьма неточным сказать о позиции автора, что он уверенно противостоит материалу: состояние высокого творческого спокойствия и самообладания («Вперед, вперед, моя история!») соседствует с состоянием, когда он пассивно отдается потоку впечатлений.

Сложно соотносятся в романе, как это было уже неоднократно отмечено, моменты подлинности и вымышленности (разумеется, подразумевается не эмпирическая, реальная подлинность или вымышленность, а демонстрируемая позиция, «фикция»). Автор спешит за своим героем, наблюдает за ним, держит его в поле своего зрения, т. е. относится к нему как к действительно существующему человеку. Больше того — этот человек оставляет материальные свидетельства своего бытия вроде любовных писем Татьяны и Евгения, писем, попавших в распоря-

жение автора («Письмо Татьяны предо мною...», «Вот вам письмо его (Онегина. — Ю. М.)] точь-в-точь»), — давний прием верификации, напоминающий приведение оправдательных документов, в том числе и писем, у Филдинга и особенно у В. Скотта. Прием этот в данном случае усилен еще тем, что автор обращается к Баратынскому, т. е. к лицу историческому, как к предполагаемому переводчику «письма Татьяны». Причем упомянутый эффект вовсе не ослабляется авторским присутствием — наоборот. «Но следствия нежданной встречи / Сегодня, милые друзья, / Пересказать не в силах я; / Мне должно после долгой встречи / И погулять и отдохнуть...» С одной стороны, автор здесь действительно на первом плане, выводя на сцену, как говорил Жан Поль, «даже обстоятельства своей личной жизни». А с другой — он фигурирует не как «сочинитель», а лишь как перелагатель («пересказать») якобы реально случившегося.

И наряду с этим автор то и дело дает почувствовать возможности своей творческой фантазии, в сферу применения которой вовлекаются самое бытие и статус персонажей. Если в пассаже о Татьяне («...Впервые именем таким / Страницы нежные романа / Мы своевольно освятим») еще можно предположить, что речь идет лишь о «своевольном» наречении персонажа, уже наличествующего в действительности, то в других случаях имя героя становится предметом творчества вместе со всей структурой произведения как часть последней и применительно к другой только еще замышляемой вещи («Я думал уж о форме плана / И как героя назову...»). Благодаря этому персонаж существует на страницах романа и как реальное лицо, и как его художественно конструируемая модель, причем решающим является именно ощущение двойственности, когда в каждый момент предлагаются два противоположных прочтения.

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг сумел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Это звучит как расставание с персонажем произведения, с «Онегиным моим», детищем художнической воли и воображения; но в то же время и как с человеком реальным — двойствен-

ность, подкрепляемая прямым и метафорическим употреблением слова «роман» («...не дочел *ее* романа», т. е. романа жизни). Но это значит, что свет проблематичности падает и на фигуру автора, который тоже выступает и как действительное (со множеством вполне узнаваемых биографических пушкинских реалий), и как художественно конструируемое лицо. Если вспомнить замечательно удачное выражение Ю. Лотмана о финале как об «образе оборванного чтения» [Лотман, с. 107], то приходится признать, что в сферу этого образа попадают и герой и его автор, одновременно сходящие со сцены в небытие.

Наконец, совмещены в «Евгении Онегине» и повествовательные ситуации. Автор выступает в качестве короткого знакомого главного героя, причем их близость заявлена с первых же строф («Онегин, добрый мой приятель...»). Автор встречается с ним в Петербурге и вместе проводит время (в черновой редакции главы о путешествии Онегина момент их встречи фиксировался вторично: «...ко мне явился он / Неприглашенным привиденьем»). Он сюжетно входит в художественный мир произведения и подчас ведет повествование именно в кругозоре непосредственного участника событий, но в то же время он обладает прерогативой эпического всезнания. Аукториальная ситуация – основная для романа – совмещена с другой – Ich-Erzählsituation, причем момент совмещения, как и у Стерна, не мотивируется и не оговаривается.

Этот факт аналогичен немотивированной двойственности какого-либо изображения: персонажа (Онегина), «единичного предмета или явления» – театра, моря, бала и т. д. [Гуревич, с. 15]. В обоих случаях уклонение от мотивировки усиливает «впечатление неисчислимого многообразия мира, непрестанной его подвижности» [Там же] (см. также [Тойбин, с. 98]). Однако в первом случае степень этой немотивированности выше, так как выбранная повествовательная ситуация обычно воспринимается как более устойчивая и неколебимая художественная реалья, чем характеристология или описание среды. Повествовательная ситуация – как каркас постройки, но, оказывается, он тоже колеблется и способен к внутренним метаморфозам.

«Евгений Онегин» (так же, как гоголевские «Мертвые души», на чем мы сейчас не можем останавливаться специально) продемонстрировал широкую гамму решений проблемы «автор и повествование» – от акцента на «сочиненности» или «подлинности» произведения до соединения этих качеств, от последова-

тельной реализации выбранных повествовательных ситуаций до их иронического остранения или слияния в нечто новое. Тем самым был создан богатейший арсенал средств для последующего развития повествовательных форм, вплоть до новых и новейших – у Андрея Белого, В. Набокова, А. Ремизова, А. Битова, Георгия Владимова и других. Однако ближайшее поколение писателей черпало из этого арсенала далеко не все, но только то, что отвечало решаемой эстетической задаче.

3

В середине XIX в. окончательно сложилась та система повествования, которую принято называть реалистической и которая в русской литературе представлена большой эпической формой – романами и повестями Тургенева, Гончарова, Льва Толстого, Достоевского (примерно до «Идиота»), Писемского и многих других. Разумеется, не может быть и речи об общем каноне – индивидуальны не только авторы, но и их произведения. Но можно говорить о некоторых точках схождения, общих моментах.

Эта стадия прежде всего характеризуется достаточно определенной выдержанностью выбранной повествовательной ситуации: если, скажем, «Я-форма», «Ich-Erzählsituation», то не может быть эпического всезнания Стерна или Пушкина (в «Евгении Онегине»). Это легко показать на примере автобиографической трилогии Л. Толстого (1852–1857), интересной тем, что автор здесь не только персонаж изображаемого мира, но персонаж главный. А также еще тем, что он, как это принято в автобиографических произведениях, изображен с большой хронологической дистанции (о ребенке и юноше рассказывает взрослый) и изменения персонажа – возрастные, психологические и т. д. – становятся собственной темой произведения.

Поскольку автор фигурирует в двух временных планах («тогда» и «теперь»), естественно тяготение повествовательной точки зрения то к одному, то к другому плану при доминирующей роли первого. Это выражается в том, что все происходящее увидено глазами мальчика (потом юноши и отрока), представлено в его кругозоре, но чуть-чуть дополнено, освещено, углублено опытом взрослого. Дополнение осуществляется без резких контрастов и переломов, в пределах эмоции или размышления само-

го Николеньки. Вот один-два примера: объяснение, почему Володя отказался играть с другими в детские игры. «Володя заметно важничал, должно быть, он гордился тем, что приехал на охотничьей лошади, и притворялся, что очень устал. Может быть, и то, что у него было слишком много здравого смысла и слишком мало силы воображения, чтобы вполне наслаждаться игрою в Робинзона». Отмеченная нами фраза сказана на языке и в понятиях взрослого, хотя она продолжает мысли и ощущения персонажа. Подобные фразы, как заметил еще в 1855 г. П.В. Анненков, фигурируют «как пояснение того, что смутно лежит в представлении ребенка, но что уже лежит в нем несомненно. Автор делается только толмачом детских впечатлений» [РЭК, с. 34].

Наряду с этим в трилогии есть пассажи, целиком тяготеющие к плану Я-рассказывающего (а не действующего); например, вся глава X из «Детства». Ответ на вопрос: «Что за человек был мой отец?» – так называется глава – дан в суровых, поистине «толстовских» тонах: изобличена его душевная черствость, отсутствие твердых «нравственных убеждений» и т. д. Но все это не выглядит нарушением повествовательной ситуации, так как органично вытекает из ее природы.

И все же есть случаи более сложные. В главе XI «Детства» Николенька рассказывает о встрече Карла Ивановича с отцом, которую он не мог наблюдать лично (она проходила в кабинете отца за закрытыми дверями), а между тем мальчику ведомо не только то, что сказал старик, но и то, что он хотел сделать, но не сделал: «намеревался красноречиво изложить перед папá все несправедливости, претерпленные им в нашем доме», а вместо этого «в слезах» произнес другую, жалостливую фразу.

Этот случай рассматривается как своего рода «выпадение из мотивировки», поскольку сообщаемые повествователем сведения никак не обусловлены его точкой зрения. Это в общем верно, хотя важно и то, что Николенька наблюдал Карла Ивановича до и после беседы с отцом, что отец вышел из кабинета с подробным отчетом о случившемся. Рассказывая по воспоминаниям и в совершенстве зная то, что происходило, повествователь может позволить себе маленькую вольность – вложить в уста героя лично не слышанную им, повествователем, реплику. Строго говоря, все это сообщает избранной ситуации легкий налет не свойственного ей эпического всезнания, словно специально для подтверждения мысли, что искусство все же уклоняется от математической правильности; и вместе с тем эта вольность настолько мизерна

и спонтанна, что она не кажется сбоем или нарочитым нарушением повествовательного плана.

Характеризуя далее новую литературную эпоху, нужно отметить, что ее отличает широкое развитие и распространение именно аукториальной ситуации. Показательна высказанная П. Анненковым в 1855 г. мысль, что «рассказ от собственного лица автора или от подставного лица... предпочитается писателями большею частию в первые эпохи деятельности их – в эпохи свежих впечатлений и сил» (критик иллюстрировал это положение автобиографической трилогией Толстого и произведениями Тургенева [РЭК, с. 319]). Н.А. Некрасов в письме к Д.В. Григоровичу оспорил мнение критика: «Мало ли удивительных произведений написано от 1-го лица!» [Некрасов, с. 239], и он, конечно, был прав: форме «от 1-го лица» предстояло большое будущее – и в литературе последних десятилетий XIX в., и в наше время. Но Анненков хорошо уловил тенденцию ближайших одного-полутора десятилетий, в которые, несмотря на существование таких шедевров, как «Былое и думы» (1852–1868) Герцена, в русской литературе в больших эпических жанрах задавало тон «аукториальное повествование», когда автор не участвует в действии, отделен от него временем, пространством, обстоятельствами.

Сказанному как будто противоречит один из великих романов этого времени – «Обломов» (1859) Гончарова, в последней главе которого Штольц встретился со своим «приятелем» и «рассказал ему, что здесь (т. е. в романе «Обломов». – Ю. М.) написано». Осуществляется привязка повествования к «Ich-Erzähl-situation», но очень формальная, демонстративно-формальная. «Литератор», с внешней стороны почти знаково-ироническое обозначение самого Гончарова («...полный, с апатичным лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами»), в действии никак не участвовал и, разумеется, рассказал обо всем происходившем не так, как ему мог поведать Штольц. Прием передачи литературы или издателю рукописи или материала со стороны третьего лица широко применялся в начале XIX в. («Повести Белкина» Пушкина, В. Скотт, Гофман и т. д.), в XVIII в. и значительно раньше и фиксировался обычно в предисловии к данному сочинению. Однако тем самым это лицо словно выводилось за текстовые рамки произведения и его неучастие в нем являлось вполне логичным. В «Обломове» же лицо (Штольц), являющееся источником информации, оказывается одним из главных персонажей, но этот факт абсолютно не сказывается на манере повествования, просто

игнорируется. На авансцене был и остается обладающий эпическим всезнанием повествователь.

В свете преобладания аукториальной ситуации интересна творческая судьба «Преступления и наказания» (1866) Достоевского. Роман, как известно, был первоначально задуман в форме рассказа от лица главного героя, но затем план кардинально изменился: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведующего существа...» [Достоевский, с. 539]. Оказывается, в личной форме, даже при ее предельно откровенной, исповедальной интонации, не все можно сказать (тут авторские ощущения Достоевского совпадали с выводами Анненкова). Или же происшедшее скажется фальшиво, «нецеломудренно»: «Исповедью в иных пунктах будет нецеломудренно» [Достоевский, с. 541]. Современный исследователь разъясняет: «Нецеломудренным в исповедальном рассказе Достоевский несомненно считал подробное, со всеми натуралистическими деталями, описание сцены убийства (ведь, по его свидетельству, даже самые жестокие каторжники стеснялись про это упоминать)... Между тем Достоевский в процессе работы чувствовал необходимость этой сцены, в конспектах она не раз упоминается» [Розенблюм, с. 272–273].

С другой стороны, исповедальная форма вносила ясность именно там, где ее не должно быть, так как эта ясность формировала и упреждала течение дел: упоминая мотивы убийства, герой-рассказчик невольно придает им определенность; между тем в авторском описании этого легко избежать – здесь «оказывается убедительной именно сумбурность мыслей и чувств героя» [Розенблюм, с. 269]. Словом, всеведение повествователя, его объективность исключают неуместную рационализацию внутреннего мира персонажа.

Для новой литературной эпохи характерно то, что сходит почти на нет авторская линия романтической судьбы. Этой формулой мы обозначили такой параллелизм, когда в авторском повествовании выстраивается более или менее последовательный ряд биографических моментов, коррелирующих с процессом отчуждения центрального персонажа. Все это мы могли наблюдать еще в «Герое нашего времени», в «Мертвых душах», не говоря уже о «Евгении Онегине»; но затем подобное явление в прозаических жанрах почти исчезает (хотя оно продолжает свою жизнь в поэзии, особенно в лирике). Остается как бы рудимент авторской линии отчуждения, ее тень, угадываемая в попутных высказываниях и обмолвках.

В тургеневском «Накануне» (1860) автор перебивает описание прогулки Елены и Инсарова по Венеции замечанием: «Отжившему, разбитому жизнью не для чего посещать Венецию: она будет ему горька, как память о несбывшихся мечтах первоначальных дней...» Замечание сделано в обобщенно-безличной форме, без какой-либо привязки к биографическим реалиям повествователя (последние просто отсутствуют); но именно благодаря такой форме мы можем подозревать в этих словах и запечатлевшийся личный опыт писателя (аналогичная подспудная связь и в других случаях, например в заключительном замечании повествователя о скоротечности жизни).

Отказ от прямого авторского вмешательства, сведение линии авторской судьбы до минимума, до некоего «остатка» все более заставляли судить об авторе по косвенным данным – обобщенно-внеличным суждениям, избирательности материала и угла зрения, по характеру, степени, форме психологической интроспекции и т. д. Этот перенос центра тяжести был подмечен критикой. А.Н. Островский в статье о повести А.Ф. Писемского «Тюфяк» (1851) писал, что художественный эффект не ослабляется здесь «вмешательством личности и чисто личных ощущений». «В этом произведении вы не увидите ни любимых автором идеалов, не увидите его личных воззрений на жизнь, не увидите его привычек и капризов, о которых другие считают долгом довести до сведения публики. Все это только путает художественность...» [Островский, с. 157].

Вместе с тем авторское всезнание в это время увеличивает свой объем и охват материала, проникает в различные пласты жизни. Но всезнающий – не всемогущий; поэтому позиция демиурга уходит с первого плана; в художественном арсенале мобилизуются и многократно усиливаются издавна известные приемы, которые оттеняют суверенность объекта изображения. Почти обязательное наличие эпилога (в романах Тургенева, например, а в западноевропейской литературе, скажем, у Диккенса в виде неперменной «последней главы») служит этой цели: мол, рассказ окончен, а герои продолжают существовать; взято только несколько глав из романа самой жизни. В других случаях «эпилог мог служить прелюдией нового романа, либо же являл собой, так сказать, новый роман в миниатюре...» [Деринг-Смирнов, Смирнов, с. 49]. Но ощущение первичности изображаемых событий возникает и в мелочах, поддерживается всей суммой авторских уточнений, оговорок, «режиссерских» пояснений и т. д. «Когда он

(Обломов. — Ю. М.) был дома — а он почти всегда дома, — он все лежал, и все постоянно в одной комнате, где мы его нашли...» Иначе говоря, к персонажу можно приблизиться, можно отойти от него, забыть его на какое-то время, но он не перестанет существовать оттого, что мы выпустили его из поля зрения.

На фоне действительности и всезнание повествователя не является абсолютным — при господстве уверенной и обстоятельной авторской интроспекции мы нередко встречаем случаи отказа от нее. Считается, что автор тем самым «выдает свое несовершенное знание героя или будущих событий» [Каган-Канс, с. 42], но на самом деле эти случаи могут проистекать из различных причин. Это может быть и умолчание из чувства такта — например, при описании в тургеневском «Дворянском гнезде» (1859) последней встречи Лизы и Лаврецкого: «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо». Это может быть и нарочитое уклонение от ответа, который легко подразумевается, как, например, в характеристике обитателей Обломовки: «Делали они себе вопрос: зачем дана жизнь? Бог весть. И как отвечали на него? Вероятно, никак: это казалось им очень просто и ясно». Это может быть и отказ лишь от уточнений, от деталей, в то время как главное подразумевается довольно определенно: «Бог знает, где бродили его (Павла Петровича. — Ю. М.) мысли, но не в одном только прошедшем бродили они: выражение его лица было сосредоточено и угрюмо, чего не бывает, когда человек занят одними воспоминаниями» («Отцы и дети», 1862). Наконец, это может быть и уход от окончательного суждения, неуверенность в ответе и выводах, как, например, в описании мотивов, заставивших Катерину Ивановну устроить поминки: «Трудно было бы в точности обозначить причины, вследствие которых в расстроенной голове Катерины Ивановны народилась идея этих бестолковых поминок». (И дальше делается несколько предположений.)

Лишь последний пример из «Преступления и наказания» — действительно выдает «несовершенное знание» автора, но этот пример предвещает уже более позднюю (начиная примерно с «Идиота») повествовательную манеру Достоевского. Такие приемы уклонения от ответа — своего рода демонстрация силы: автор словно держит в руках оптический прибор, но иногда из своих соображений позволяет себе не наводить его на цель. В этом жесте есть и тот оттенок, что психологическая интроспек-

ция дело не простое. «Если позволено проникать в чужую душу, то в душе Ивана Ивановича не было никакого мрака, никаких тайн, ничего загадочного впереди...» («Обрыв», 1869). Автор многое может, но все-таки жизнь суверенна, и нужно затратить усилия, чтобы проникнуть через ее оболочку.

Наконец, для изучаемой стадии характерно и то, что авторское повествование не трансформируется обычно сном, грезами, призрачными представлениями и т. д., что субъективный план автора и персонажей имеет достаточно четкий водораздел. Это можно увидеть в изображении сна. В «Обломове» Гончаров «и не пытается придать сну Обломова характер сна. Он описывает тот мир, в который переносит нас сам Обломов, но не самый сон» [Лихачев 1979, с. 301]. Изображение объявлено как сон («Сон Обломова»), но дается вне всяких признаков сновидения, сплошным авторским текстом, упорядочено сознанием объективного рассказчика. Сон – чистая условность (это особенно ясно в том месте, где в «Сне Обломова» в свою очередь описывается... сон! «Впрочем, Илье Ильичу снятся больше такие понеделеньики, когда он слышит голоса Васьки...» и т. д.). Но в то же время это и максимум условности, ибо определенная житейская данность – язык сна – просто считается несуществующей, подобно тому как иноязычная речь персонажей без всяких оговорок и мотивировок передается на родном языке.

Сон Обломова – самый яркий и, пожалуй, исключительный пример. Но в других случаях, когда окраска сновидения, язык сна в той или другой степени сохраняются (или, вернее, имитируются), сохраняется и водораздел между субъективным планом автора и персонажей. Это находит отражение в технике повествования: прежде нередко было так, что сама грань, отделяющая бодрствование от сна, нарочито сглаживалась, время незаметно перетекало из одного состояния в другое (сон Андриана Прохорова в «Гробовщике», сон Пискарева в «Невском проспекте», сон Чарткова в «Портрете» и др.). Иногда же после сна, отделенного от яви четкой гранью пробуждения, все же сохранялся некий материальный остаток, вроде записки от панночки, непонятным образом оказавшейся в руках проснувшегося Левко («Майская ночь, или Утопленница»). Надо сказать, что впоследствии, особенно в литературе XX в., эти приемы получили широкое распространение и новую жизнь. Но для интересующей нас художественной эпохи характерно другое: сон заранее объявляется с помощью заголовка (сны Веры Павловны в «Что

делать?»), маркируются «нижняя» и «верхняя» границы сновидения (например, сон Раскольникова), никакой материальный след не переходит из сна в действительную жизнь (но сохраняется, конечно, след духовный, не говоря уже о провидческой, «угадывающей» роли сновидений – роли, которая у Чернышевского переходит в прямой аллегоризм).

Все это связано с более широкой проблемой: интересующая нас стадия характеризуется отказом от какой-либо игры с иллюзией реальности, от аффектации мотивов сочиненности, вымысленности, недостоверности – в этом смысле укрепляются и развиваются традиции, ведущие к Бальзаку, Вальтеру Скотту, Филдингу и т. д., но не к Стерну (хотя, например, для Л. Толстого приобретала особый вес стернианская манера психологизма [Попов, с. 78 и след.; Веделъ, с. 429–451]). Конечно, любой персонаж или художественное событие – фикция, однако в эстетической атмосфере «Преступления и наказания» или «Отцов и детей» странно прозвучало бы утверждение вроде: «Я думал уж о форме плана и как героя назову...» Или фраза из «Жака-фаталиста и его хозяина» Д. Дидро: «Вы видите, читатель... что *от меня зависит* помучить вас и отсрочить на год, на два или на три рассказ о любовных похождениях Жака, разлучив его с хозяином и подвергнув каждого из них всевозможным случайностям *по моему усмотрению*». Напротив, все теперь направлено на поддержание иллюзии, будто описываемое в художественном произведении происходит не по субъективному усмотрению художника, но подчиняясь внеличной логике.

Можно сказать, что своего апогея эта тенденция достигла в творчестве Л. Толстого 1860-х и последующих годов.

4

Свойство персонажей – полная суверенность, а свойство автора – полное по отношению к ним знание и осведомленность. Такова атмосфера толстовских произведений.

До Толстого психологическая интроспекция была избирательна и зависела от значения персонажа, места его в сюжете, близости к автору и т. д. Примером может служить хотя бы «Дворянское гнездо» Тургенева. Действия таких героев, как Калитин, Марья Дмитриевна, жена Лаврецкого Варвара Павловна, Лемм

и других, сопровождаются, как правило, краткими ремарками, раскрывающими однократную внутреннюю мысль или движение. Лиза – весьма значительное в системе романа лицо, однако и ее внутренний мир пребывает как бы в полутени. «...Мы видим в Лизе все только *извне*, мы видим ее так, как видел Лаврецкий, ибо Тургенев анализирует душу почти всегда только у одного главного героя, у того, который ближе всего к нему самому по душевному строю; а для анализа Толстого нет преград ни в темпераменте человека, ни в возрасте, ни в половых различиях, ни даже в зоологических...» [Леонтьев, с. 26].

«Ни даже в зоологических...» – это следует понимать буквально: вспомним «Холстомера» (1885). Вначале повествователь судит о внутренних движениях своего героя лишь по внешним признакам, осторожно, с элементом допущения: «Мерин взмахнул хвостом, *как будто* говоря: “Так, ничего, Нестер”». Затем, – с уверенной, утвердительной интонацией: «Он *знал*, что, прежде чем ехать, многое еще будет кричать...». А чуть ниже следует уже прямой внутренний монолог, каким обычно Тургенев наделял лишь субъективно наиболее близких ему персонажей, монолог, ограниченный кавычками и снабженный авторскими ремарками: «думал мерин», «рассуждал мерин». Прямые внутренние монологи чередуются с другими формами психологической интроспекции, в том числе и с несобственно прямой речью.

Пожалуй, верх художнической смелости в «Холстомере» – занимающий около двух десятков страниц рассказ мерина о себе самом, этакий лошадиный мемуар и одновременно исповедь. Было бы излишним педантизмом доказывать, что все возможности персонажа здесь дерзко превышены, а нормы «правдоподобия», привычно связываемые с понятием «реализм», просто отброшены. Достаточно лишь напомнить, что из области эмоций, воспоминаний, отчета об увиденном и услышанном герой без труда переходит в область умозаключений и анализа, предметом которых становится весь институт собственности, общественных узаконений и морали: «Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видали этих людей... Есть люди, которые женщин называют своими женщинами или женами, а женщины эти живут с другими мужчинами... Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уже о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди...» Этакая наивная, лошади-

ная точка зрения, непосредственно восходящая к свифтовской антитезе гуингнмов и еху.

Вместе с тем психологическая интроспекция, полное знание всех внутренних движений и мыслей распространяются в «Холстомере» и на других персонажей независимо от их природы и статуса – на бурю кобылку, князя Серпуховского, хозяина и т. д.

Аналогичная картина в других толстовских произведениях. В «Смерти Ивана Ильича» (1886) воспроизводится внутренняя речь большинства персонажей: Федора Васильевича, Петра Ивановича и, конечно, заглавного героя. В сознании последнего автору внятен не только «голос, говорящий звуками», но и «голос души» – создана сложная система переключений, вплоть до самого глубокого слоя сознания. Авторским всеведением освещается все течение внутренней жизни персонажа, буквально до предсмертных ощущений, до самого последнего мига агонии; лишь за грань этого мига оно, это всеведение, не переходит.

Что же касается авторского самообнаружения в комментариях и рефлексии, то Толстой сводит до минимума первое и широко развивает второе. Иначе говоря, он избегает рассуждений о форме подачи материала, о разделении на главы, о выборе стилистических средств – вся техническая сторона творчества полагается как бы априорно заданной и потому не подлежащей обсуждению. Но зато он обильно насыщает повествование рассуждениями содержательного характера, возводя данный факт или явление в более высокую степень обобщенности.

В толстовских произведениях, построенных на аукториальной ситуации, лицо повествователя формально не выявлено и не обозначено: нет личного авторского обозначения «я» или «мы» (редкое исключение – «Отец Сергей», где дважды фигурирует «я» аукториального рассказчика), нет никаких биографических моментов, которые хотя бы в скромной редуцированной степени (как у Тургенева или Гончарова) представляли авторскую линию судьбы. Но при всей формальной невыявленности у Толстого очень отчетливо проступает облик, моральная ориентация, как сказал бы Гегель, пафос этого лица. Разочарование, деромантизация и другие подобные категории для последнего уже недостаточны; перед нами – холодная беспощадность, обретшая уже полную твердость и чуждая каких-либо обольщений и иллюзий. Автор всегда готов продемонстрировать подоплеку любого внешне благопристойного жеста или движения: объектом его

неприязни являются вовсе не исключения, а правило – то, что совершается всеми и всегда. «Кроме вызванных этой смертью в каждом соображении о перемещениях и возможных изменениях по службе, могущих последовать от этой смерти, самый факт смерти близкого знакомого вызвал у всех, узнавших про нее, как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я. “Каково, умер; а я вот нет”, – подумал или почувствовал *каждый*» («Смерть Ивана Ильича»). В 1862 г. Аполлон Григорьев писал: «Анализ Толстого дошел до глубочайшего неверия во все “приподнятые”, “необыденные” чувства души человеческой» [Григорьев, с. 527]. Образ автора у Толстого более позднего периода (1880-е годы и далее) – это тот, чье «неверие» распространяется и на вседневные, обыденные чувства, кто, говоря словами другого критика, глубоко осознал «ничтожество и малодушие человеческого племени» [Страхов, с. 253].

Беспощадность толстовского взгляда была бы невозможна без широты и неограниченности психологической интроспекции. Автор знает все о персонажах и при случае готов это знание обнаружить. «Он так же видит сквозь стены домов, как и сквозь черепа своих героев» (слова Ц. Тодорова, сказанные по другому поводу [СР, с. 352]). При этом он стремится к максимальной адекватности чувства или мысли предполагаемым обстоятельствам и персонажам, но поскольку любой характер – дитя автора, адекватность эта относительна.

К. Леонтьев находил неадекватными Андрею Болконскому его переживания и размышления на Аустерлицком поле после ранения, в частности знаменитый пассаж о небе. «...Вся психология его представляется мне не столько состоянием самого раненого кн. Болконского, сколько состоянием автора, сидящего вообразить себя в его положении и воспользоваться этим случаем, чтобы еще лишний раз осудить великое и сверхчеловеческое учреждение войны» [Леонтьев, с. 43]. Такие же сомнения у критика по поводу некоторых суждений Пьера о народе: «Да это вовсе не гр. Безухий 12 года; это сам Л.Н. Толстой 50-х и 60-х годов. Это автор севастопольских и кавказских рассказов первого периода» [Леонтьев, с. 108]. Вероятно, не всякий с этим согласится, но мысль о неадекватности персонажа и его переживаний можно было бы подтвердить и более неотразимыми аргументами: скажем, Холстомер уж точно не пускался в рассуждения по поводу несостоятельности современной формы брака.

В отталкивании от повествовательной системы, высшим выражением которой было творчество Л. Толстого, складывалось повествование Достоевского. М.М. Бахтин описывает последнее именно по контрасту с принципами Толстого. «Сознание и слово автора, Л. Толстого, нигде не обращено к герою, не спрашивает его и не ждет от него ответа. Автор не спорит со своим героем и не соглашается с ним. Он говорит не с ним, а о нем. Последнее слово принадлежит автору...» [Бахтин, с. 121]. У Достоевского же все иначе: «автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка» и «на равных правах» со своим героем «входит в большой диалог романа в его целом» [Бахтин, с. 129].

Понятие «диалогичность» (впервые введенное им как структурная категория и глубочайшим образом обоснованное) М.М. Бахтин прямо связывает с понятием «всезнание». Монологизм стремится к всезнанию, диалогизм отказывается от подобных притязаний. Логически такая связь выглядит безупречной: тот, кто вступает в диалогические отношения с оппонентом, не может уже претендовать на безусловность своих представлений. Однако в художественном тексте все это должно быть проверено на конкретных соотношениях автора и его персонажей...

Заметим вначале: переход к новой системе повествования отчетливо обозначился у Достоевского в «Идиоте» (1868), что не исключало, конечно, предпосылок и начатков этого явления в прежних его произведениях. «Если в "Преступлении и наказании" автор стоит над героем, приподнят... порой даже склонен к "суду" над ним, то в "Идиоте" автор и Мышкин находятся на "равной ноге" или герой вознесен над самим автором как недостижимый идеал. В романе представлено множество различных оценок и суждений о Мышкине – как ординарных, так и неординарных героев, но нет решающего суждения, нет авторской прямой оценки; создается впечатление, что колеблется, не находя верных объяснений, и мнение самого автора о своем необычном герое...» [Туниманов, с. 106]. Однако и это суждение об отсутствии прямой авторской оценки должно быть дифференцировано.

В «Идиоте», говоря конкретно, наблюдается несколько типов отношения авторского знания к персонажам. Характерны последние страницы романа, после скандала у Настасьи Филипповны, примерно с главы IX завершающей части, когда собы-

тия приобретают головокружительную быстроту. Тут начинают колебаться не только авторские оценки происходящего, но и сам образ автора, который словно расслаивается на ряд составляющих, и каждый из его ликов представляет определенную точку зрения или, точнее, определенный способ мышления.

Говоря, что он «во многих случаях затрудняется объяснить происшедшее», автор решается представить широко распространенное общее мнение. Автор только посредник; мнение же, которое он излагает, заведомо шаблонное, плоское, подсказываемое общественной и идеологической конъюнктурой, – банальная история о впадшем в «нигилизм» аристократе, который отдает предпочтение потерянной женщине перед приличной ради «скандала» и постановки «женского вопроса». Хотя автор только посредник, отношение его к этой версии определенно негативное; оспаривать ее он не считает нужным, она как бы ниже уровня критики и служит лишь отправной точкой для других, более серьезных версий.

Но прежде чем перейти к этим версиям, автор фиксирует противоречия в поведении Мышкина. Автор не знает самого главного: «в чем именно состоят в настоящую минуту эти желания, как именно определить состояние духа нашего героя». Хотя относительно несостоятельности «нигилистических оттенков событий», т. е. всей указанной выше первой версии, автор убежден, но в целом он лицо не судящее, а лишь сомневающееся, выставяющее на всеобщее обозрение противоположные факты: мол, князь, с одной стороны, согласился на свадьбу, распорядился о соответствующих приготовлениях, но, с другой – тут же забыл о приготовлениях и о самой свадьбе; с одной стороны, не мог пробыть без Настасьи Филипповны и часу – «стало быть, по всем признакам, любил он ее искренне», но, с другой – постоянно искал возможность свидания с Аглаей и притом не скрывал своих намерений от Настасьи Филипповны, «отчего та приходила чуть не в отчаяние». Противоречия отнюдь не непримиримые: напротив, они поддаются объяснению на психологическом уровне (см. [Скафтымов, с. 73, 74]), но автор и не пытается этого сделать, оставаясь лишь лицом, собирающим информацию и выражающим недоумение.

Автор, отвергнувший, с одной стороны, нигилистическую версию, а с другой – оставивший за собой лишь скромную роль хроникера, вдруг впадает в морализаторский пафос и «готов разделить и самое негодование, которое он (Мышкин. – Ю. М.)

возбудил к себе даже в друзьях своих». При таком подходе принимается во внимание лишь внешняя канва событий, а она такова, что князь действительно выглядит не совсем безвинным. Больше всего в пределах этой версии автор готов согласиться с благоразумным Евгением Павловичем, укоряющим Мышкина в нечуткости к Аглае и в головном характере его привязанности к Настасье Филипповне. Князь соглашается со своим критиком, т. е. с Евгением Павловичем, но с постоянными оговорками: «да, это *почти* что ведь так...», «вы, правы, конечно, *но...*». Евгений Павлович идет по поверхности фактов и оттого тоже строит схему (частично совпадающую даже с нигилистической версией); князь же для вынесения правильного суждения требует неперменного знания «всего»: «Потому что тут надо знать *все*, это первое дело! Почему мы никогда не можем *всего* узнать про другого, когда это надо, когда этот другой виноват!..» Объяснение Мышкина с Радомским протекает в согласии с отмеченным М.М. Бахтиным принципом диалогичности, правда, может быть, с одним уточнением: Евгений Павлович не в состоянии понять Мышкина, а точка зрения последнего в состоянии вместить в себя мнение оппонента.

А как же автор? Вначале, как было сказано, он довольно решительно берет сторону одного: «Мы вполне и в высшей степени сочувствуем некоторым, весьма сильным и даже глубоким по своей психологии словам Евгения Павловича...» Но потом он уступает сцену для диалога своих героев. В самом начале диалога есть еще такие относящиеся к Евгению Павловичу ремарки: «Разумно и ясно и, повторяем, с *чрезвычайно* даже психологией развернул он...», «*провозгласил он...*». «С *чрезвычайно* даже психологией» – это не то же самое, что «психологически глубоко»: в речи автора начинает сквозить ироническая по отношению к одному из спорящих нота. Фигура автора здесь двойственная или по крайней мере с оттенком двойственности; следовательно, заявленный было вначале морализаторский пафос явно подтачивается, чаша весов склоняется в пользу точки зрения не Евгения Павловича, а Мышкина.

Итак, вместо одного – несколько обликов: автор, фиксирующий некую версию как явно несостоятельную, но все-таки нуждающуюся в пересказе; автор, лишь отмечающий факты, особенно противоречащие друг другу, но отказывающийся от их интерпретации; и, наконец, несколько проблематичный автор, чья аффилированная моральная ориентация на одного из персонажей

(Радомского) сменяется ориентацией на другого (Мышкина), менее явной, но зато, по-видимому, более искренней. Несмотря на то что в отношении смысла произведения или, как говорит М.М. Бахтин, «постановки идеи» отнюдь не все эти авторские лики нейтральны (первый и особенно третий явно работают на такую «идею»), все же с некоторым допущением их можно принять как отвечающих принципу диалогичности. Они отвечают этому принципу в том смысле, что не мешают «изображать чужую идею, сохраняя всю ее полноту как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией» [Бахтин, с. 141].

Но существует еще один лик автора в «Идиоте».

Сплошь и рядом автор довольно четко и без обиняков высказывается о своем персонаже — умен он или глуп, необыкновенен или ординарен; автор определяет действующее лицо — Лебедева, или Епанчина, или Ганю Иволгина — и в этом смысле их *ограничивает*. Тут, правда, можно заметить, что это ограничение — лишь в авторском кругозоре, не совпадающем с кругозором всего произведения. Это, безусловно, так. Но для кругозора произведения, для «постановки идеи» оказываются весьма существенными именно авторское слово и авторское определение. Поэтому важно увидеть, *как* это определение строится.

Показателен известный пассаж в начале части IV о трудности изображения заурядных людей: мол, типы, такие, как гоголевский Подколесин, «чрезвычайно редко встречаются в действительности целиком», где «типичность лиц как бы разбавляется водой и все эти Жорж Дандены и Подколесины существуют... как бы несколько в разжиженном состоянии»; поэтому выход писателя состоит в том, чтобы «отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями», т. е. стремиться к бесконечной дифференциации и нюансировке типа.

Все сказанное автором служит преамбулой к характеристике Гаврилы Ардалионовича: в чем же его «разжиженная типичность» или, что то же самое, где «оттенки» вполне обычного и знакомого характера? В том, что это «ординарность», но такая, «которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальной и самостоятельной, не имея ни малейших средств к самостоятельности». Состояние само по себе тоже вовсе не оригинальное, но Достоевский дифференцирует его вновь: одно дело — «наглость наив-

ности», «несомневаемость глупого человека в себе и в своем таланте», выставленная в другом гоголевском типе, поручике Пирогове; другое дело – честолубец с «червячком сомнения». Своеобразие Гаврилы Ардалионовича – в его не заглушаемом ничем сомнении, в беспрестанных колебаниях, метаниях из крайности в крайность, в неутешаемых муках «вогнанного внутрь тщеславия».

Из этого видно, что автор ограничивает характер персонажа в том смысле, что локализует его, помещает в определенное русло. И одновременно *не* ограничивает, поскольку в пределах этого русла за персонажем остается полная свобода колебаний и изменений. Это, так сказать, *динамическое ограничение*.

Поведение Гани Иволгина таит в себе большие неожиданности и самые резкие повороты – для кого же эта неожиданность? Для него самого, для окружающих и, конечно, читателей. Вспомним сцену со «ста тысячами». Рогожин убежден, что Ганя «за три целковых на Васильевский остров пешком» доползет. Настасья Филипповна – «что этакой за деньги зарежет»; известные поползновения вполне определенного свойства обнаруживает и сам Ганя – и вдруг отказ («что-то новое взошло ему в душу»), обморок, потом возвращение «подарка» князю и т. д. Лучшее всех о подоплеке происходившего осведомлен все-таки повествователь: «В этом возвращении денег он (Гаврила Ардалионович. – Ю. М.) потом тысячу раз раскаивался, хотя и непрестанно этим тщеславился... Но благородное само признание в том, что вся тоска его есть только одно беспрерывно раздавливаемое тщеславие, ужасно его мучило». Словом, разъяснение мотивов в духе уже отмеченного выше динамического определения этого персонажа.

Задержимся на характере отношений автора с героями, на способе их представления читателю. Об Иване Федоровиче Епанчине: «Умный и ловкий человек он был *бесспорно*... его многие ценили... именно за то, что он знал всегда свое место. А между тем, *если бы только ведали эти судьбы*, что происходило иногда на душе у Ивана Федоровича...» О камердинере в доме Епанчиных: эти «люди гораздо умнее, чем *обыкновенно думают про них* господа...». О Настасии Филипповне: она «на самом деле была гораздо стыдливее, нежнее и доверчивее, чем *бы можно было о ней заключить*». Правда, в ней было много книжного, мечтательного, затворившегося в себе и фантастического, но зато сильного и глубокого...». О том же Гавриле Ардалионовиче: «*Да почему он вооб-*

разил, что ему непременно надо подличать? Аглаи он просто тогда испугался...» и т. д.

Характеристика персонажа (почти каждого) развивается путем отталкивания, опровержения поверхностного мнения, могущего возникнуть или уже возникшего; автор спорит на все стороны – с самим героем, с его окружением, с читателями, наконец, с литературной традицией (рассуждение о «разжиженных» Подколесинных или Жорж Данденах). Он, пользуясь выражением М.М. Бахтина, подает персонажа с «оглядкой на другого», но это совсем не то же самое, что оглядка самого персонажа. Автор устанавливает недостаточность мнения персонажа (читателя, традиции и т. д.), и именно поэтому он становится выше их. Автор, как правило, действительно не владеет абсолютной истиной (в этом М.М. Бахтин прав), но он все же владеет по отношению к происходящему неким «существенным смысловым избытком», который указывает нам, читателям, в каком направлении к ней следует двигаться. Не обладая всезнанием, он имеет *большее знание*; отказавшись от завершенности и окончательности, он создает эффект наибольшего приближения к истине. Именно благодаря постановке образа автора (а также другим факторам, которые мы сейчас опустим, например соотношению характера и сюжета, самосознания персонажа и объективного течения действия) в произведении возникает та сложная система ориентиров, которая позволяет нам извлекать из него определенный смысл или по крайней мере – скажем осторожнее – ощущение смысла.

Постановка образа автора создается не только тем его ликом, который мы только что описали, т. е. автором, судящим, определяющим и полемизирующим, но и другими его ликами: автором-посредником, в меру своего разума пересказывающим чужую версию; автором-хроникером, добросовестно собирающим факты и обнажающим противоречия; автором с проблематичной, двусмысленной моральной оценкой и т. д. В различных произведениях Достоевского удельный вес каждого из этих ликов различен (известна возрастающая роль хроникера в «Бесах» и «Братьях Карамазовых»), но общий эффект достигается именно их сложением и взаимодействием, когда одно лицо лишь готовит материал и обостряет внимание к наиболее трудным и щекотливым обстоятельствам; другое заведомо ложной или поверхностной версией направляет внимание в противоположное направление; третье благодаря проблематичности своего подхода

выполняет побудительную, почти «провокационную» функцию; четвертое же расставляет наиболее определенные и авторитетные акценты в этом море разнообразных и разнонаправленных сил. Повествовательная система Достоевского такова, что порождает ощущение полной произвольности, нескванности, стихийности, открытости, в то время как в глубинах этой системы возникает подспудное и определенным образом направленное течение, нечувствительно увлекающее мысль и воображение читателя.

При разнородности повествования у Достоевского трудно говорить об образе автора в традиционном смысле. Такой образ более выдержан в произведениях с «Я-формой», с «Ich-Erzählsituation» (в «Подростке» или в «Кроткой»), но стремится к величине ускользающей, бесконечно малой в произведениях с аукториальной ситуацией, к каковым относится роман «Идиот». У такого автора нет собственной линии судьбы (авторской судьбы) ни в более или менее полном ее выражении, ни в отрывочном, пунктирном; нет ее даже в той редуцированной форме, в какой она присутствовала у Гончарова или Тургенева; нет также снятого, морального итога этой судьбы, так сказать, ее этического результата, выражающегося в определенном, недвусмысленном нравственном пафосе Льва Толстого с его строгостью и бескомпромиссностью, ибо контуры автора у Достоевского твердо не фиксируются. В этом случае уместнее говорить именно об авторских ликах или, может быть, еще лучше – о граничащих друг с другом *точках зрения*.

При всех трансформациях «Ich-Erzählsituation», нарушающих чистоту формы и усваивающих повествовательные элементы романтизма или, скажем, «Евгения Онегина», Достоевский ни здесь, ни в «аукториальной ситуации» не играет на самой иллюзии подлинности – в этом смысле он верен роману вальтер-скоттовского и балзаковского типа. Вариативность версий, неуверенность иных суждений, неокончателность и открытость приговоров не переходят за ту грань, когда под сомнение ставится художественная реальность подлежащего материала. Одна из функций эпилога у Достоевского, общая с эпилогами романов Тургенева или Л. Толстого, – в том, чтобы верифицировать все описанное, подчеркнуть его неотменяемость, необратимость, непридуманность и произвольность. «Лебедев, Келлер, Ганя, Птицын и многие другие лица нашего рассказа живут по-прежнему, изменились мало, и нам почти нечего о них передать». Мол,

жизнь суверенна и продолжается за пределами того эпизода, который по каким-то причинам оказался в художественном фокусе романа.

6

В конце XIX – начале XX в. складывается новая форма повествования – «персональная». Рассказчик в отличие от рассказчика в «Ich-Erzählsituation» не является участником действия, не говорит о себе и о своих отношениях с другими лицами, – и в этом смысле он сходен с повествователем аукториальной ситуации. Однако в противовес последнему он всячески маскирует свою функцию рассказывания. «Персональный роман – это роман, не имеющий рассказчика в том смысле, что читатель нигде не может обнаружить его личные черты и поэтому даже не выносит впечатления, что что-то рассказывается. Жизнь в персональном романе показывается, выводится, изображается» [Штанцель, с. 40]. Подобная иллюзия возникает оттого, что рассказчик, исключая себя из романного мира, переносит точку зрения в один или последовательно в несколько персонажей (отсюда термин «персональный»). Персональная повествовательная ситуация в большей мере, чем другие, создает ощущение, что «изображенный мир уже не рассказывается, но словно отражается в сознании персонажа» [СР, с. 205]. Эффект отражения зависит от объема и уровня сознания, то высокоорганизованного и рафинированного (как Вергилий в «Смерти Вергилия» Г. Броха), то нарочито замутненного, фрагментарного, тусклого, порою воспринимающего действительность, как говорит Ц. Тодоров, лишь «одним сектором мозга» (персонажи Фолкнера, Кафки и т. д.).

Более или менее определенное оформление персонального романа связывают с творчеством Г. Джеймса, однако зачатки этого явления можно найти и раньше. Достаточно отчетливо признаки персонального романа обнаруживались в «Госпоже Бовари» (1856) Флобера – произведении, за которым по этой причине признается исключительная историко-литературная заслуга.

Вот несколько строк из главы IX первой части, описывающей жизнь молодых супругов. «Но совсем невмочь становилось ей за обедом, в помещавшейся внизу маленькой столовой с вечно дымящей печкой, скрипучей дверью, со стенами в потеках и сы-

рым полом. Эмме тогда казалось, что ей подают на тарелке всю горечь жизни, и когда от вареной говядины шел пар, внутри у нее тоже как бы клубами поднималось отвращение. Шарль ел медленно; Эмма грызла орешки или, облокотившись на стол, от скуки царапала ножом клеенку».

Воспользуемся прекрасным разбором этого места, произведенным Э. Ауэрбахом. «В отрывке показаны мужчина и женщина за обедом», но так, что «сначала показана Эмма, а уж затем, ее глазами, — ситуация. Однако речь здесь не идет, как во многих романах, написанных от первого лица, как во многих позднейших произведениях, о воспроизведении потока сознания Эммы, о том, что и как она чувствует. От нее, правда, исходит свет, освещающий картину, но сама она — часть этой картины, она внутри картины». Везде говорит не Эмма, а писатель, это его выражения, его словесный ряд. «Ей подают на тарелке всю горечь ее жизни...»; «...Она так чувствует, но выразить это в такой форме она бы не сумела, для этого у нее не достаёт остроты и холодной трезвости самоанализа. Правда, в этих словах выражено существование только Эммы, а не Флобера: все субъективное в Эмме Флобер просто выражает соответственным зрелым языком» [Ауэрбах, с. 178].

Проводя подобный прием последовательно, на протяжении всего романа, Флобер создает новую повествовательную систему. «У Стендаля и Бальзака мы очень часто, почти всегда, узнаем, что думает сам автор о своих персонажах и изображаемых им процессах; тем более что Бальзак неизменно сопровождает свое повествование эмоциональным, или моральным, или историческим, или экономическим комментарием» [Ауэрбах, с. 479]. То же самое можно сказать о русских писателях — Тургеневе или Писемском, или Герцене и тем более о Л. Толстом, который, особенно в «Войне и мире», тоже сопровождает повествование обширными комментариями не только морального, но именно исторического и философского характера. При всей сложности повествовательной системы Достоевского, при всех его умолчаниях, уклонениях от прямых разъяснений, перепоручении и перераспределении подобных функций среди различных персонажей и среди различных ликов рассказчика — при всем этом выставляются определенные ориентиры, позволяющие все же догадываться, «что думает сам автор». У Флобера же мы наблюдаем уже не уклонение или перераспределение авторских функций, но совсем другое. «Он не высказывает своих мнений о происходящем, о персонажах, а если персонажи высказываются сами, то никогда

не бывает так, чтобы автор отождествлял себя с ними или хотел, чтобы отождествил себя с ними читатель. Мы слышим голос автора, — но он не сообщает нам свое мнение, не комментирует события. Его роль сводится к тому, чтобы отбирать события и переводить их в слова» [Ауэрбах, с. 479].

Задержимся еще на интерьере во флюберовском романе. «...Люди часто описывают комнату, — говорил В. Шкловский, — как будто они сами комната, но не так, как они ее видят» [ВП, с. 45]. Однако вопрос, как человек «видит комнату», в свою очередь допускает различные решения. Новое искусство (особенно кинематограф: вспомним Ф. Феллини или М. Калатозова и С. Урусевского как авторов фильма «Летят журавли») научилось почти полностью сливать перспективу интерьера с внутренним состоянием персонажа: комната предстает не только так, как ее видит персонаж, но прежде всего так, как он ее *переживает*, например, в состоянии волнения или спешки: смутенно, туманно, фрагментарно, урывками, скомканно, с гипертрофированным акцентом на какой-то одной детали и т. д. При этом может быть и так, что персонаж «переживает» вовсе не комнату, а свое собственное спонтанное состояние, и внешние аксессуары лишь посылают в это состояние свои сигналы, воспринимаемые выборочно и под большим углом преломления. Однако возможен и другой, промежуточный, способ: комната предстает действительно не так, как она сама себя видит, не натуралистически, а как ее видит персонаж, но увиденное не сливается полностью с его состоянием, а лишь принимает на себя отблеск последнего:

Татьяна взором умиленным
Вокруг себя на все глядит,
И все ей кажется бесценным,
Все душу томную живит
Полумучительной отрадой:
И стол с померкшею лампадой,
И груда книг, и под окном
Кровать, покрытая ковром,
И вид в окно сквозь сумрак лунный,
И этот бледный полусвет,
И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чутунной
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

Описано именно видение комнаты Татьяной, перечень предметов есть одновременно обозначение траектории ее взгляда: от стола к вещам на нем (книгам), затем к кровати, к окну, к пейзажу за окном и т. д. Вводные строки дают ее, Татьянин, эмоциональный тон, который окрашивает всю картину. Однако сама картина дана от автора и его словами. Предметы обстановки не размыты, фразы выговорены ясно, как это может сделать именно рассказчик; сама перечислительная манера создает ощущение расчлененности и упорядоченности. Автор — хозяин картины, однако он приспособливает ее к кругозору своей героини, принимая направление ее взгляда, душевное состояние и т. д.

Приведенный отрывок из «Евгения Онегина» может служить моделью тех описаний, которые последовательно проведены во флюберовском романе. При этом автор «Госпожи Бовари» сообщает приему нечто принципиально новое.

«Шарабанчик Шарля остановился у среднего подъезда; появились слуги; вышел маркиз и, предложив руку жене доктора, ввел ее в вестибюль. Пол в вестибюле был мраморный, потолок очень высокий, шаги и голоса раздавались тут, как в церкви. Прямо шла вверх, не делая ни одного поворота, лестница, налево галерея, выходившая окнами в сад, вела в бильярдную, — едва переступив порог вестибюля, вы уже слышали долетевший оттуда стук костяных шаров. В бильярдной, через которую Эмме надо было пройти, чтобы попасть в гостиную, ей бросились в глаза осанистые мужчины, все в орденах, их высокие воротнички и то, как они, молча улыбаясь, размахивали киями. На темном дереве панели под широкими золотыми рамами были написаны черными буквами имена. Эмма прочла: "Жан-Антуан д'Андервилье д'Ивербонвиль, граф де ла Вобьесар, барон де ла Френей..." ...Дальше уже трудно было что-нибудь разобрать, так как свет от лампы падал прямо на зеленое сукно бильярда, а в комнате реял сумрак».

У этого описания нет зачина, показывающего, что все дальнейшее увидено глазами персонажа (ср. в «Евгении Онегине»: «вокруг себя на все глядит...»); лишь только одна-две детали специально привязаны к зрению Эммы («ей бросилось в глаза», «Эмма прочла»). Употреблена и обобщенно-личная форма «вы»: мол, то, что описывается, мог увидеть каждый. И тем не менее картина разворачивается в полном соответствии с перспективой зрения Эммы; увидено и отмечено именно то, что остановило на себе ее внимание, и строго в той последовательности, в какой это

могло произойти. Пространство, куда не проникает ее взгляд, не входит и в кругозор романа, а мотивировка тут вполне эмпирическая: «...уже трудно было что-нибудь разобрать». Если не бояться осовремененных сравнений, то можно сказать, что автор в «Госпоже Бовари» подобен человеку с камерой, движущемуся в доме маркиза д'Андервилье вплотную за спиной своей героини.

Сравнивая приведенный пассаж со строфою из «Евгения Онегина», надо также отметить, что Флобер не дает и никакого эмоционального зачина, не фиксирует того душевного состояния, с которым Эмма обзирала апартаменты (ср.: «Татьяна взором *умиленным*...» и т. д.). И тем не менее все описываемое выдает именно ее чувства. Это ее, Эммы, восхищенное любопытство перед роскошью, приглушенное ощущением тайны, с которой сопряжен для нее весь этот мир (тут полна смысла остановка взгляда перед завесой темноты), и вместе с тем любопытство благоговейное, почти молитвенное (не случайная деталь: «...как в церкви»). Все это опять-таки выговорено не персонажем, а его создателем, который самоустраняется, отступая в тень созданной им картины.

Отсюда повышенное ощущение самостоятельности и самодостаточности, которое оставляет произведение и которое определило роль Флобера в развитии повествовательных форм. Т. Адорно передает это впечатление так: «Рассказчик поднимает занавес: читатель должен сопережить все происходящее, как будто он при этом присутствует собственной персоной... Строгое табу ложится на рефлексию; она становится главным прегрешением против вещественной чистоты» [СР, с. 108]. Ги де Мопассан: «Известно, что мог думать Диккенс, что мог думать Бальзак. Они постоянно присутствуют в своих книгах... Флобер ни разу не написал слово с “я”, “меня”. В своих книгах он никогда не беседует с читателем, не прощается с ним в конце романа, подобно автору на сцене, и никогда не пишет предисловий. Он показывает людей-марионеток, за которых ему приходится говорить, однако он никогда не позволял себе думать за них и, тщательно скрывая двигающие их нити, старается, чтобы публика не узнала его голоса» [Мопассан, с. 8]. Сам Флобер в письме к Луизе Коле от 9 декабря 1852 г. писал: «Автор в своем произведении должен, подобно Богу во вселенной, присутствовать везде, но нигде не быть видимым» [Флобер, с. 535].

И все же порою автор «Госпожи Бовари» становится «видимым» — речь, разумеется, идет не о самообнаружении через ощу-

тимую авторскую интенцию и целенаправленность целого, что происходит всегда, а через прямое авторское присутствие в тексте. Рассмотрим эти случаи.

Вот описание ощущений Шарля в первые дни после женитьбы. «Шарль чувствовал, как солнце греет ему спину, вдыхал утреннюю прохладу и, весь во власти упоительных воспоминаний о минувшей ночи, радуясь, что на душе у него спокойно, что плоть его удовлетворена, все еще переживал свое блаженство, *подобно тому как после обеда мы еще некоторое время ощущаем вкус перевариваемых трюфелей*».

Любовный диалог Леона и Эммы, прячущих за красивыми словами свои желания, подводит автора к психологической интроспекции и обобщению: «Обоим в самом деле хотелось быть такими, какими они себя изображали: оба создали себе идеал и к этому идеалу подтягивали свое прошлое. *Слова – это волшебный стан, на котором можно растянуть любое чувство*».

Такой же переход от интроспекции к обобщению – чуть позже, в связи с тем, что Родольф в роковой момент отказывается помочь Эмме, говоря, что у него нет требуемых денег: «Он говорил правду. Будь они у него, он бы, конечно, дал, *хотя вообще делать такие широкие жесты не очень приятно: из всех злоключений, претерпеваемых любовью, самое расхолаживающее, самое убийственное – это денежная просьба*».

У всех этих (и еще нескольких других) авторских пассажей есть общее. Прежде всего они очень кратки, беглы, вкраплены в текст как бы мимоходом, без малейшей аффектации. Они нигде не направлены на манеру повествования, на способ изображения – все, что относится к художнической стороне, непреложно, изначально задано и не обсуждается; они направлены только на содержательную сторону, а в пределах последней – преимущественно на переживания и образ поведения. Они не преследуют цели развития историософских концепций (поэтому Флобер осуждал автора «Войны и мира», особенно за отступления в третьем и четвертом томах эпопеи); это лишь заметки на полях, заметки психологического свойства. Как таковые они даны не полемично (не так, как у Достоевского), но в качестве само собой разумеющейся истины, не требующей никаких доказательств. Именно по этой причине участие автора (впрочем, минимальное) у Флобера, как правило, вообще не замечалось. Имела значение и негативная, снижающая направленность флюберовской рефлексии: по каким-то особенностям психологической рецепции

мы охотнее относим на счет личного начала воодушевленность и патетику, чем холодность и трезвость, которые кажутся нам нормальным исходным состоянием.

Ограниченность (или, как казалось современникам, полное исключение) авторского присутствия, да и создание новой «персональной» формы повествования в целом, – это фактор проявления различных художественных импульсов. С одной стороны, стремление избежать комментариев и оценок от повествователя и переместить точку зрения в сферу персонажа отмечено тенденцией к объективности: мол, товар выставляется лицом, вне личностных искажений, трансформации, случайных примесей. «Я полагаю, что большое искусство должно быть научным и безличным», – заявляет Флобер. И в другом месте: «Искусство должно стоять выше личных переживаний и ощущений. Пора снабдить искусство неумолимым методом и точностью естественных наук» [ЛМФР, с. 15]. Но с другой стороны, персональная повествовательная ситуация открывала возможность более широкого выхода на авансцену внутренних, иррациональных психологических потенций, освобожденных от фильтрации и цензуры сознания, если говорить схематично, открывала возможность для большей субъективизации.

Почему персональная повествовательная ситуация оказалась в этом смысле более эффективной, чем «Я-форма»? Потому что последняя заведомо обращена к сугубо «личному» опыту и переживаниям и предлагает именно то, что обещает; первая же, сохраняя повествование от третьего, стороннего, лица, тем самым оставляет за собой право на ясность и даже обещание такой ясности, а вместо этого она своим правом поступает, спутывая заранее расставленные, якобы непреложные акценты. Этой возможностью литература стала широко пользоваться позднее, уже в XX в.

Пока же, в третьей четверти XIX в., в связи с развитием натурализма и ростом позитивистских тенденций усилилось (если не сделалось преобладающим) в теоретической сфере толкование роли повествователя в прагматическом духе. Если художественный текст адекватен научному, то ценность его тем выше, чем

меньше в нем авторского начала. Особенно далеко пошел в таких требованиях Ф. Шпильгаген. Приведем характерное место из его книги, имевшей весьма широкое влияние.

«Однажды я обсуждал с одним своим другом-романистом важную для нас обоих тему. В конце друг сказал: “Вы совершенно правы – существует лишь один способ изображения – все для персонажей, все через персонажей. Писателю как таковому просто нечего делать с читателем, он не должен обращаться к читателю ни одного слова – буквально ни одного. Я полагаю, настоящее начало романа придерживалось бы такой схемы: жили-были два мальчика, одного звали Пауль, другого Петер; Пауль был хороший, а Петер плохой”. – Извините, перебил я своего друга; я думаю, Вы могли бы сэкономить эти две строки, ибо в существовании мальчиков мы наверняка сможем убедиться, как только Вы их выпустите на сцену и позволите сделать себе что-нибудь такое, что имеют обыкновение делать реальные люди. И при этом Вы наверняка найдете возможность назвать мальчиков соответствующими именами, возможно, устроить таким образом – и это всегда выглядит особенно мило, – чтобы один мальчик упомянул имя другого. А что касается хорошего и плохого, то Вы смело можете предоставить судить об этом читателю, если только снабдите его достаточным материалом, и этот материал должен предложить только сам роман. – “Если таковы Ваши желания, – ответил друг, рассмеявшись, – то очень многое в нашей романистике следует выкинуть за борт. Боюсь, сам Гёте не без греха; например, Вы должны вычеркнуть первые строки ‘Избирательного сродства’”. – И непременно сделал бы это, – ответил я, – и полагаю, что оказал бы тем самым услугу старому мастеру и его произведению».

Далее производится обещанный эксперимент. У Гёте роман начинается так: *«Эдуард, – так мы будем звать богатого барона в полном расцвете сил, – Эдуард чудесным апрельским вечером целый час провел в своем питомнике...»* Шпильгаген поправляет: *«...Эдуард в своем питомнике...»* – вот как должен начинаться роман и так он действительно начинается, ибо вводная фраза (т. е. выделенная нами. – Ю. М.) – не что иное, как прозаическое и совершенно излишнее замечание поэта, который уже в самом начале назвал своего героя и, имея перед собою весь роман, может сотней способов запечатлеть в сознании читателя, что этот герой богат, что он барон и находится в лучшем своем возрасте» [Шпильгаген, с. 91, 92].

Возрастающий удельный вес диалога, оттеснение «авторского» слова отмечал в современной прозе и К. Леонтьев: «Писатели прежние, давние, в повествовательных произведениях своих предпочитали вообще рассказывать от самих себя на нескольких страницах, от времени до времени только вставляя отрывки из разговоров действующих лиц или даже только самые характерные их слова и фразы. Теперь собственно свой рассказ автор старается сократить... Рассказ от автора нынче вообще короче, а все место занято разговорами, движениями и мелкими выходками самих действующих лиц, нередко до ненужной утомительной нескладницы. Это называется "действие" или "живость изображения"» [Леонтьев, с. 16]. Не входя специально в обсуждение вопроса, насколько соответствуют эти наблюдения историческому развитию прозы (усиление удельного веса диалога происходило уже в «старом романе» — у Вальтера Скотта), остановимся на их теоретическом смысле.

Этот смысл прямо противоположен выводам Шпильгагена. К. Леонтьев считает старинную манеру «правдивее и естественнее по основным законам нашего духа», ибо она способствует художественному отбору, какой обычно производит сознание, ведь помнится не все — «помнится только *общий дух* и некоторые отдельные мысли и слова» [Леонтьев, с. 118]. Шпильгаген же полагает, что «правдивее и естественнее» способ внеавторского участия действующих лиц. Свою строгость он простирает до того, что отклоняет любое прямое предметное описание — места действия, обстановки, ландшафта, времени, а также прямое обозначение характеров и тем более их оценку. Мол, самоустраняясь, художник соответствует господствующему умонаправлению — тяготению к научности и объективности.

По сравнению с эстетикой «экспериментального романа» (одноименный программный трактат Э. Золя впервые появился в 1879 г. в московском журнале «Вестник Европы»), по сравнению с складывающимся типом персональной повествовательной ситуации в ее флюберовском варианте теоретические постулаты Шпильгагена могли показаться их дальнейшим, утрированным развитием; но в действительности здесь происходил решительный поворот, ибо его требования простирались еще дальше, выходили на новый уровень. Умолчание, уклонение от точного ответа, от схематизирующих реальную жизнь определенных оценок обычно означали признание авторского присутствия, только присутствия в специфической форме. Тем более можно говорить

об авторском присутствии при такой сложной повествовательной системе, какую представляли собой произведения Достоевского, с их последовательной сменой ликов рассказчика, перераспределением среди них функций, полемикой рассказчика с персонажами, читателем, литературной традицией и т. д. Но все это просто обходится новым теоретиком романа. Флобер утверждал, что автор, подобно Богу, должен присутствовать везде. Смыслу рассуждений Шпильгагена более отвечал бы другой тезис: автор не должен присутствовать *нигде*! Ибо автор личностен, истина же, в том числе и художественная, внелична.

Достоин внимания тот факт, что столь интересная сегодня нашу науку «проблема автора» была осознана и выдвинулась на первый план как проблема поэтики именно в конце прошлого – начале нашего века, и произошло это под влиянием прагматически-научного умонаправления, в качестве реакции на способ решения проблемы в духе Шпильгагена. Стремящийся к объективности критик полагает, что автор должен «исчезнуть». Но возможно ли это и какова вообще природа автора в эпическом произведении? На этот вопрос с большой четкостью ответила К. Фридеман, чья книга о рассказчике заняла ключевое место в осознании проблемы «автор и повествование».

Самопредставление («Selbstdarstellung») рассказчика – закон эпических форм; поэтому необоснованны упреки Шпильгагена, видящего здесь нарушение канона романа [Фридеман, с. 245]. Но дело не только в этом.

Отличие эпической формы от драматической состоит в представлении процессов рассказывания и, следовательно, в со-представлении рассказывающего, ибо «устный рассказ... и написанная книга имеют то общее, что они никогда не имеют дело с действительностью как таковой (действительностью первого порядка), но всегда с *рассказом* о происшествиях, которые могут быть столь же истинными, сколь и сочиненными. Если только одна всамделишная действительность, та, которая рассказана или описана» [Фридеман, с. 80]. Поэтому самоустранение рассказчика (повествователя) – бессмыслица, добиться этого невозможно при всем старании и желании, ибо рассказчик не только там, где открыто говорит от своего имени или обозначает себя как действующее или рассказывающее лицо, но и там, где он устанавливает последовательность событий, рядоположенность или сменяемость фактов, обозначает появление или уход персонажа и т. д. – словом, *всегда, когда он рассказывает*. Образ автора

(как повествователя) начинается в тот же момент, когда начинается рассказ, и завершается только с окончанием последнего.

Не так просто обстоит дело и с категориями «объективное» и «субъективное», ибо вмешательство повествователя не равнозначно усилению субъективного начала. Авторские отступления, экскурсы в прошлое, замечания в сторону и т. п. могут, напротив, осуществлять дистанцирование к изображаемому миру: автор не полностью входит в свои персонажи, сохраняя за собою право стороннего взгляда и оценки. Однако и присутствие «независимого» автора еще не является знаком повышенной объективности.

Труд К. Фридеман состоял в детальном описании компонентов художественного текста, расчлененного по различным жанрам, приемам и т. д. — и в этом сказался своего рода теоретический парадокс. Позитивистское устранение автора в духе Шпильгагена не могла, разумеется, принять никакая философская эстетика, хотя интересно то, что детальное опровержение этого взгляда было осуществлено на формальной «заземленной» почве. Почин оказался не случайным: впоследствии, во времена, более близкие к нашим, непреложность образа автора и его многообразное значение в художественном тексте были показаны русской формальной школой, отечественным и зарубежным структурализмом.

8

Между тем к концу XIX в. и на рубеже века следующего образ автора приобретал в литературе более тонкие и развитые формы. Покажем это на примере Чехова.

Мы говорили о господствующей в произведениях Л. Толстого атмосфере авторского всезнания, приобретающей (чаще всего) вид прямой психологической интроспекции и, как заметил К. Леонтьев, не знавшей преград «ни в темпераменте человека, ни в возрасте, ни в половых различиях, ни даже в зоологических...». Но вот «Каштанка» (1887), «зоологический» рассказ Чехова, появившийся, кстати, всего спустя два года после «Холстомера».

Внутренний мир персонажа занимает в рассказе весьма видное место, однако он только описывается, представлен как ряд состояний, выраженных «словами автора». Нет никаких

открытых или внутренних монологов; единственный случай внутренней реплики дан в условной форме: «Если бы она (Каштанка. — Ю. М.) была человеком, то наверное подумала бы: "Нет, так жить невозможно! Нужно застрелиться!"»

Вспомним обширный пассаж Холстомера о современных институтах собственности, семьи, брака — своего рода социально-этическую рефлексию. С этой рефлексией сопоставимо одно место из чеховского рассказа: «Все человечество Каштанка делила на две очень неравные части: на хозяев и на заказчиков; между теми и другими была существенная разница: первые имели право бить ее, а вторых она сама имела право хватать за икры». «Рассуждение», вполне сводимое к «опыту» Каштанки, ничуть против него не погрешающее, а вместе с тем оно выражено на языке автора, его словами и, больше того, имеет своим прецедентом столь свойственные человеческому сознанию антитетичные классификации. Иерархическое чувство Каштанки неожиданно сближается с понятиями вполне человеческими, а все повествование развивается на самой грани сознания этой необычной героини, лишь только углубляя его человеческим светом. Поэтому один из читателей имел основание говорить о «мыслящей Каштанке» [Чехов, т. VI, с. 703].

По наблюдениям А.П. Чудакова, у писателя к 1886 г. складывается, а чуть позже, в 1888–1894 гг., решительно преобладает тот тип повествования, который «с полным правом может считаться чеховским» [Чудаков, с. 87]. Это повествование «объективное», т. е. такое, «в котором устранена субъективность рассказчика и господствует точка зрения и слово героя» [Чудаков, с. 51]. В категориях, принятых в настоящей работе, это — система рассказа, развивающаяся в сторону персональной повествовательной ситуации, когда автор подстраивается к персонажу, переносит в его сферу свою точку зрения, но при этом оформляет ее своей речью, выражает на «своем» языке. Это не исключает, а наоборот, предполагает сильную экспрессивную окраску иных речений, исходящую словно от самого персонажа, как, например, в той же «Каштанке»: «Каштанка стала обнюхивать тротуар, надеясь найти хозяина по запаху его следов, но раньше *какой-то негодяй* прошел в новых резиновых галошах и теперь все тонкие запахи мешались с острою каучуковою вонью» (ср. [Чудаков, с. 85]).

О типе чеховского повествования можно судить по способу подачи интерьера, пейзажа, сельского и городского, и т. д. Это знакомая нам проблема «комнаты».

В «Ведьме» (1886) мы читаем: «Лицо ее (дьячихи. — Ю. М.) исказилось ненавистью, дыхание задрожало, глаза заблестели дикой, свирепой злобой, и, шагая как в клетке, она походила на тигрицу, которую пугают раскаленным железом. На минуту остановилась она и взглянула на свое жилье. Чуть ли не полкомнаты занимала постель, тянувшаяся вдоль стены и состоявшая из грязной перины, серых жестких подушек, одеяла и разного безымянного тряпья. Эта постель представляла собой бесформенный, некрасивый ком, почти такой же, какой торчал на голове Савелия всегда, когда тому приходила охота маслить свои волосы... Все, не исключая и только что вышедшего Савелия, было донельзя грязно, засалено, закопчено, так что было странно видеть среди такой обстановки белую шею и тонкую, нежную кожу женщины».

Интерьер окрашен негативной реакцией дьячихи, выхвачены именно те предметы, которые могли остановить ее внимание и которые эту реакцию питают; ассоциативная связь деталей обстановки с мужем также восходит к переживаниям дьячихи, к самой их сердцевине. Но характерно, что никакой гневно-экспрессивной окраски в этом описании нет (нет и соответствующих слов из арсенала персонажа, что, как видим, вовсе не обязательно); «свирепое» чувство дьячихи претворилось в спокойно-негативную эмоцию; это тон повествователя, однако он задан состоянием и направлением взгляда персонажа. Лишь в самом конце точка зрения отрывается от героини, представляя ее саму на фоне ею же увиденного («...странно было видеть среди такой обстановки белую шею...» и т. д.).

В произведениях Чехова, вплоть до самых последних, мы встретим затем бесчисленное количество подобных «комнат»: в «Ионыче» — комната Туркиных, описанная в тот момент, когда Вера Иосифовна читает свой роман; в «Невесте» — комната Саши в Москве и затем комната Нади в родном доме и т. д. И каждый раз описание строится по одному принципу: комната дана в связи с переживаниями персонажа (в наших примерах соответственно Старцева и Нади), оно, это описание, подчинено его видению, причем более последовательно, чем в «Ведьме»: нет стороннего беглого взгляда на персонажа, с которым связывается данная точка зрения. Это не комната, описывающая саму себя, и в то же время не комната в субъективно-деформированном, потрясенном или смятенном сознании, а комната, сохранившая контуры своих линий, но освещенная все же выборочным и определенным образом окрашенным светом.

Присмотримся теперь к особенностям психологической интроспекции. Манера Чехова не исключает возможности внутренней речи персонажа, свидетельствующей обычно как об известной дистанцированности автора, так и о его способности «проникать» в сознание героев. В «Верочке» (1887) таких случаев четыре, в «Ворах» (1890) примерно столько же; не исчезает внутренняя речь и в более поздних произведениях; в «Даме с собачкой» (1899) подобных мест шесть, а в «Ионыче» (1898) – девять! Однако, как правило, это все однократные внутренние реплики, не носящие характер длительных размышлений, перехода от одной мысли к другой, развития сознания; это скорее итог.

Более сложные состояния, и притом развивающиеся, длительные, представляющие собою некий духовно-эмоциональный поток, передаются в непрямой форме: «Он (Огнев. – Ю. М.) шел и думал о том, как часто приходится в жизни встречаться с хорошими людьми и как жаль, что от этих встреч не остается ничего больше, кроме воспоминаний. Бывает так, что на горизонте мелькнут журавли, слабый ветер донесет их жалобно-восторженный крик, а через минуту, с какою жадностью ни вглядывайся в синюю даль, не увидишь ни точки, не услышишь ни звука – так точно люди с их лицами и речами мелькают в жизни и утопают в нашем прошлом...»

Автор *пересказывает* состояние своего персонажа, объединяя с ним в общем чувстве, переводя иные, возможно, смутные его движения в более отчетливые зрительные образы, вроде картины улетающих журавлей. При этом в самой характеристике переживаний и особенно их мотивов автор допускает вариативность: «Бог его знает, заговорил ли в нем книжный разум или сказалась неодолимая привычка к объективности... но только восторги и страдание Веры казались ему притворными...»

Чеховской интроспекции свойствен также осторожный переход от внешнего вида персонажа к внутренней реакции. Во «Врагах» (1887): «По голосу и движениям вошедшего заметно было, что он находился в сильно возбужденном состоянии... Как все испуганные и ошеломленные, он говорил короткими, отрывистыми фразами и произносил много лишних, совсем не идущих к делу слов». Обобщения («как все...») у Тургенева или Бальзака обычно генерализировали факт, возводили его в более высокий ранг типизма. У Чехова, помимо этого, они мотивируют вывод, вносят оттенок осторожности и достаточного основания. Характерен пример из того же рассказа: «Кирилов... вышел из передней

в залу. Судя по его неверной, машинальной походке, по тому вниманию, с каким он в зале поправил на негоревшей лампе мохнатый абажур... в эти минуты у него не было ни намерений, ни желаний, ни о чем он не думал и, вероятно, уже не помнил, что у него в передней стоит чужой человек». Внешний вид служит поводом для интроспекции, но у последней отбирается всякая категоричность.

Нейтрализация категоричности – постоянный чеховский прием. «Кто знает, выслушай его доктор, посочувствуй ему дружески, быть может, он, как это часто случается, примирился бы со своим горем...»; «Вера, *должно быть*, сумела прочесть на его лице правду, потому что стала вдруг серьезной...». В «Агафье» (1886): «Запыхалась она не столько от ходьбы, сколько, *вероятно*, от страха и неприятного чувства...»

Интересно, что редкий у Чехова случай прямой авторской оценки персонажа, причем оценки категорической, связан в свою очередь с осуждением категоричности: «Мысли его (Кирилова. – Ю. М.) были *несправедливы и нечеловечно жестоки*... Пройдет время, пройдет и горе Кирилова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет...» Близкий к этому пример – пассаж из того же рассказа: «...Вообще фраза, как бы она ни была красива и глубока, действует *только* на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив или несчастлив; поэтому-то высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие...» Своей категоричностью автор нейтрализует категоричность мнения о «фразе», но примечательно, что затем не удерживается и на этой одной ноте, смягчая определенность вывода («не всегда», «чаще всего»).

Как же обнаруживается в чеховской повествовательной манере образ автора? И. Анненскому принадлежит весьма тонкое наблюдение, что «Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и вас и меня, – а себя открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом» [Анненский, с. 82]. Почти постоянное присутствие автора в своем персонаже есть одновременно апелляция к нашему личному опыту. Поэтому ту же мысль можно выразить по-другому: Чехов открывает себя в той мере, в какой позволяет ему это сделать его персонаж. Тут важно, что в сферу персонажа переводятся размышления философского, социологического, морального характера, особенно если они претендуют на обобщение.

В рассказе «Воры»: «Боже мой, как глубоко небо и как неизмеримо широко раскинулось оно над миром! Хорошо создан мир, только зачем и с какой стати, думал фельдшер, люди делают друг друга на трезвых и пьяных, служащих и уволенных и пр.? Почему трезвый и сытый покойно спит у себя дома, а пьяный и голодный должен бродить по полю, не зная приюта? Почему кто не служит и не получает жалованья, тот непременно должен быть голоден, раздет, не обут? Кто это выдумал? Почему же птицы и лесные звери не служат и не получают жалованья, а живут в свое удовольствие?» Выражение чувств повествователя незаметно переходит в субъективную сферу персонажа, не становясь, однако, прямым размышлением последнего («думал» в данном случае не знак прямой речи, а знак пересказа этой речи). Размышляя в «тоне» и «духе» фельдшера, автор стирает четкую границу между своими взглядами и взглядами персонажа. Комментарий Академического издания уверенно заявляет, что «к фельдшеру после ночной встречи с конокрадами приходит отчетливое сознание бессмысленности своей "нормальной жизни" и что это "глубоко чеховская тема"» [Чехов, т. 7, с. 681]. Возможно. Однако берет ли на себя Чехов ответственность за крайности, за парадоксальное развитие этой темы, которое в устах автора отдавало бы неловкой утрированностью, а в устах персонажа приобрело наивную поэтичность?

В сфере персонажа обычно преломляются размышления, пророчествующие о будущем, предсказывающие будущее или просто исполненные более или менее определенного предощущения будущего. Тут немало примеров предоставляет последний рассказ Чехова. «Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет!»

Наконец, отстраняются размышления, содержащие обобщенные негативные выводы. Уходя от Туркиных, Старцев «подумал, что если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть весь город». Разбирая это место в своем труде «Вопросы психологии творчества» (1902), Д.Н. Овсяннико-Куликовский находил, что Чехов искусно «обезвреживает» «скомпрометированные и опошленные художественные

приемы»: мол, приговор городу выносится, но не в лоб, «вывод сделан не прямо от лица автора, а косвенно — от лица Старцева, и представлен как черта, дорисовывающая общее настроение героя» [Овсяннико-Куликовский, с. 471, 472]. Исследователем правильно подмечен опосредованный способ подачи обобщающей мысли, однако сам термин «обезвреживание» приема скрывает в себе неточность. Предполагается, что писатель пришел к определенному выводу, но, чтобы сделать его приемлемым, придумал подходящую, завуалированную форму. Между тем выбранная форма меняет нечто и в самой мысли, и мы уже не вправе считать, что автор разделяет ее до последнего штриха, вплоть до той категоричности приговора, которую в других случаях, как мы знаем, он нейтрализовал. Для общего подхода Овсяннико-Куликовского к рассказу характерно то, что он воспринял его в безоговорочно оптимистическом духе: «...читатель... устремляет свой умственный взор в туманную даль грядущего, где уже чувствуется бледный рассвет новой жизни» [Овсяннико-Куликовский, с. 481]. Но насколько уверен в близости «рассвета» сам автор «Ионыча», остается проблематичным.

В заключение отметим, что чеховской манере не свойственна множественность авторских ликов, какую мы встречаем у Достоевского, нет подчеркнута полемической подачи авторского голоса и т. д. Однако обнаружить у него, говоря словами М.М. Бахтина, «существенный смысловой избыток» еще труднее, чем у Достоевского. Легко можно ощутить, где чеховский рассказчик объединяется со своим персонажем в лирическом чувстве, в общем смысле понимания вещей, но нелегко при этом определить, *до какой черты они идут вместе*. Чехов прячется за своих героев в той же мере, в какой он себя с их помощью открывает.

Чехов преобразует повествовательную систему очень тонкими, неаффицированными способами. Он отказывается от манеры, претендующей на всезнание и полную интроспекцию, но при этом сохраняет само уважение к «знанию», доводя его, можно сказать, до пиетета. Чеховская осторожность, его предположительная, оговорочная интонация, деликатный переход от внешних признаков к внутренней, часто гипотетической характеристике — все это сигнализирует и о сложности подлежащего материала, и о том, насколько автор в обращении с этим материалом, с человеческой психикой хочет быть точным, глубоким, наконец, просто добросовестным. Чеховская некатегоричность

сродни объективности Достоевского, однако она не такая многообразная и более определенная именно в своей некатегоричности. Повествователь у Достоевского собирает сведения разной степени достоверности, от аутентичных наблюдений до шатких предположений и слухов, и собранное и подмеченное бросает в котел, где все это должно переплавиться и переродиться в новое знание. Чеховский повествователь в общем не колеблется, не переходит от одной версии к другой: он просто не настаивает на том, чего твердо не знает.

Не менее, чем знание, уважает он достоверность. Отсюда строгое выполнение им тех условий, которые органически вытекают из природы повествовательной ситуации. Скажем, в ситуации «Ich-Erzählung» повествователь нигде не переходит границ своих возможностей и не претендует на эпическое всезнание aukториального рассказчика. В этом смысле Чехов отличается от Достоевского, от Пушкина как автора «Евгения Онегина», от романтиков конца XVIII – начала XIX в. и сближается с искусством классического реалистического романа. Стремясь к достоверности, Чехов также не аффектирует вымышленность и сочиненность произведения, не играет с иллюзией реальности, и здесь он сближается с художественной системой реализма, на этот раз включая и Достоевского. Вместе с тем, как мы видели, сливая сферу рассказчика с субъективной сферой героя, он с особой тонкостью и тщанием развивает ту персональную повествовательную ситуацию, которая заняла столь видное место в литературе XX и XXI вв.

Литература

- Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1979.
Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
Билинkis Я. О творчестве Л.Н. Толстого. Л., 1959.
Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.
Ведель: Wedel E. L.N. Tolstois Übersetzung von L. Sternes «A Sentimental Journey through France and Italy» // Welt der Slaven. 1916.
Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.
ВП: Vladimir Pozner erinnert sich. Leipzig, 1986.
Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984.

- Григорьев А. Литературная критика. М., 1967.
- Гуревич А.М. «Евгений Онегин»: авторская позиция и художественный метод // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. Т. 46. № 1.
- Деринг-Смирнов И.Р., Смирнов И.П. Очерки по исторической типологии культуры. Зальцбург, 1982.
- Дибелиус: *Dibelius W.* Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans in achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. В. II. Berlin; Leipzig, 1922.
- Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1970. (Сер. «Лит. памятники».)
- Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- Каган-Канс Е. «Отцы и дети»: текст, рассказчик, читатель // Slavica. XXIII. Debrecen, 1986.
- Кайзер, 1962: *Kayser W.* Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart, 1962.
- Кайзер, 1973: *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern; München, 1973.
- Леонтьев К.Н. О романах графа Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. М., 1911.
- Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 1.
- ЛМФР: Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935.
- Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- Мани Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007.
- Мопассан Ги де. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 11.
- Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем.: В 12 т. М., 1952. Т. 10.
- Овсянко-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989. Т. 1.
- Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1952. Т. XIII.
- Попов П. Стиль ранних повестей Толстого // Лит. наследство. М., 1939. Т. 35–36.
- Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981.
- Ролле: *Rolle D.* Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion der Erzählers. Münster, 1963.
- РЭК: Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982.
- Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- СР: *Zur Struktur des Romans.* Darmstadt, 1978.
- Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984.
- Тойбин И.М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI.

- Томашевский Б. Пушкин. Кн. 1 (1813–1824). М.; Л., 1956.
- Тупиманов В.А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.
- Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968.
- Флобер Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1971. Т. 1.
- Фридеман: *Friedemann K.* Die Rolle der Erzählers in Epik. Leipzig, 1910.
- Хильшер: *Hilscher K.* A.S. Puskins Versepiik. Autoren-Ich und Erzählstruktur. München, 1966.
- Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983.
- Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.
- Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. [Пг.], 1921.
- Шпильгаген: *Spielgagen F.* Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, 1883.
- Штанцель: *Stanzel F.* Typische Formen des Romans. Göttingen, 1970.

Дополнение: Гончаров как повествователь

1

Гончаров давно заслужил репутацию «объективнейшего из всех русских реалистов» (Д. Чижевский)¹, писателя, который умеет обуздывать свои эмоции и всецело отдаваться течению жизни. «Личность Гончарова тщательно пряталась в его художественные образы...»² Такое впечатление во многом зависело от характера его повествования, которое, в свою очередь, являлось типичным для русской прозы (особенно романа) середины и второй половины XIX в.

Нам уже знакомы главные особенности этого повествования. Повторим схематично лишь то, что необходимо для задания настоящей статьи.

Во-первых, выбранная «точка зрения» проводится последовательно и не допускает смещения различных повествовательных ситуаций, как это было у Стерна или в пушкинском «Евгении Онегине». Скажем, если Гончаров во «Фрегате "Паллада"» строит рассказ в форме «Ich-Erzählung», к тому же имеющей вид хронологически локализованных записей, то и все описываемое строго обуславливается этой формой. В соответствии с последней автор нигде и никогда не претендует на эпическое всезнание.

Во-вторых, особенность Гончарова в том, что чаще всего он прибегает не к «Ich-Erzählung», а к другой повествовательной ситуации. К той ситуации, когда автор не является персонажем произведения, дистанцирован от всего происходящего и ведет рассказ с некоей высшей точки зрения (в категориях Ф. Штанцеля — это «аукториальная» ситуация). Именно так написано большинство произведений Гончарова, в том числе три великих романа — «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв». Это была его излюбленная повествовательная ситуация, что, повторяю,

совпадало с тенденцией времени: русские писатели середины XIX в., особенно романисты, тяготели к подобной художественной форме, и неслучайно замечание П. Анненкова о том, что «рассказ от собственного лица автора или от подставного лица... предпочитается писателями большею частью в первые эпохи деятельности»³, а затем, с наступлением зрелости, происходит переход к тому, что мы и называем аукториальным повествованием. Следует только добавить, что в отличие, скажем, от Тургенева или Л. Толстого, которых имеет в виду Анненков, автор «Обыкновенной истории» и начал прямо с аукториального повествования, как бы с первых шагов прокламировав свою непоколебимую объективность.

В такой повествовательной ситуации эпическое всезнание уместно и необходимо, и Гончаров при случае его всегда обнаруживает. Внутренними монологами, внутренней речью он наделяет своих персонажей любого ранга, и главных и второстепенных, и эти монологи и речи прозрачны и открыты. Для автора нет тайн в их переживаниях и мыслях. Если на фоне Толстого или Достоевского психологическая интроспекция Гончарова выглядит недостаточно обстоятельной и детализированной, то это вытекает из характера его аналитизма, а не из ограниченности позиции как повествователя. Такая ограниченность заведомо исключается.

Внешне из системы аукториального повествования выбивается «Обломов», вернее его последняя глава, в которой один из персонажей, Штольц, встретился со своим «приятелем» и поведал ему события, положенные в основу произведения. Осуществляется привязка повествования к «Ich-Erzählung», но очень формальная, демонстративно-формальная. Мы уже говорили об этом в предыдущей работе; добавим еще одну-две детали.

«Литератор» с внешней стороны почти автопортрет Гончарова, в домашнем, несколько ироничном обличье: «...полный, с апатичным лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами».

Именно так воспринимали Гончарова многие современники, да и потомки тоже. «Посмотрите на портрет Гончарова. У него то, что немецкие физиономисты... называют *schlätfriges Auge*. Это лицо созерцателя по преимуществу»⁴.

Но в действии этот литератор не участвовал и, разумеется, рассказал обо всем происходящем не так, как ему мог поведать Штольц.

Штольц как «источник информации» выступает не совсем традиционно. Прием передачи литератору или издателю рукописи, сведений или каких-либо других материалов со стороны третьего лица широко применялся в начале XIX в. («Повести Белкина» Пушкина, В. Скотт, Гофман и т. д.), в XVIII в. и раньше и фиксировался обычно в предисловии к данному сочинению. Однако тем самым это лицо как бы выводилось за текстовые рамки произведения и его неучастие в происходящих событиях являлось вполне логичным. В «Обломове» же лицо, являющееся источником информации, оказывается одним из главных персонажей, но этот факт абсолютно не сказывается на манере повествования, просто отодвигается в сторону. На авансцену с самого начала выходит повествователь, обладающий эпическим всезнанием, которое распространяется на все и всех, в том числе и на Штольца. Сюжетная деталь, которая могла бы осложнить аукториальное повествование или даже направить его в другое русло – в сторону «Ich-Erzählung» – послужила поводом это повествование укрепить и сделать более очевидным.

2

Та же самая роль выпала на долю сна Обломова. Дело в том, что сон – чрезвычайно характерный элемент поэтики вообще, позволяющий увидеть отличие новой литературной эпохи от прежней, да и от будущих эпох тоже. Романтизм (а также генетически близкие ему художественные формы) стремился сгладить рубеж, отделявший бодрствование от сна, благодаря чему время (как мы уже говорили в предыдущей статье) незаметно перетекало из одного состояния в другое, и персонажу, повествователю (и читателю) до поры до времени неизвестно и неясно, какого рода перед ним события и переживания. Иногда же после сна, отделенного от яви четкой гранью, – ибо определенно фиксировалось пробуждение персонажа, – все же сохранялся некий материальный остаток сновидения, вроде письма от панночки, которое непонятным образом оказалось в руках проснувшегося Левко («Майская ночь, или Утопленница» Гоголя). Совсем другая картина в произведениях постромантического периода, когда границы сна четко обозначены. Все это обуславливалось, конечно, более общей, принципиальной установкой – повествование

избегало какой-либо игры с иллюзией реальности, строилось как вполне «достоверное», «неигровое», «непроизвольное». Позднее, особенно в литературе XX в., положение вновь изменится, соответственно изменится и поэтика художественного сна, в которой оживут и преумножатся традиции романтизма, но в эпоху классического русского романа, представителем которого являлся Гончаров, общая тенденция была другой.

Итак, «Сон Обломова». Начало и конец сновидения строго маркированы; никакой неясности, никакой игры планов. Разумеется, никакой материальный след или остаток не переходит из сна в действительную жизнь (я не говорю о связях и переходах смысловых – такие связи и переходы налицо). Но этого мало. Гончаров прибегает к совсем другой технике по сравнению, скажем, с автором «Преступления и наказания» (сон Раскольникова) или с Некрасовым («Мороз – Красный нос»).

Касаясь сна Обломова, Г. Роте отмечает: «Рассказ строится чисто ассоциативно, лишь с помощью оборота “Потом Обломову приснилось...”» Образцом для него, вероятно, послужил снова Стерн⁵. Элементы ассоциативности в композиции сна очевидны, но есть и другое.

«...Воображению спящего Ильи Ильича начали так же по очереди, как живые картины, открываться сначала три главные акта жизни... родины, свадьба, похороны». «Потом потянулась пестрая процессия веселых и печальных подразделений ее: крестин, именин, семейных праздников, заговенья, разговенья, шумных обедов, родственных съездов...»

Спрашивается: в каком сне возможно такое детализированное и правильное представление «главных актов» и их «подразделений»? Сон у Гончарова строится рационально, в основе сна что-то от классификации фактов и явлений, и в этом смысле очевидно воздействие на сон Обломова физиологического очерка как жанра. Автор же физиологического очерка – это немножко бытописатель, немножко нравоописатель и почти всегда систематик.

Мы сталкиваемся с интереснейшим явлением: сон Обломова – собственно не сон, а *произведение, написанное по мотивам сна*. Это отметил Ап. Григорьев: «Автор переносит нас в “райский уголок земли”, созданный сном Обломова»⁶.

Критик прислушался к вводной ремарке повествователя: «Сон... перенес его (Обломова. – Ю. М.) в другую эпоху, к другим людям, в другое место, куда перенесемся за ним и мы с читателем в следующей главе».

По этой сценической площадке автор движется свободно, объективируя своего героя, например показывая его спящим. Сон, таким образом, — чистая условность (это особенно ясно в том месте, где в «Сне Обломова» в свою очередь описывается... сон! «Впрочем Илье Ильичу снятся больше такие понедельники, когда он слышит голоса Васьки...» и т. д.).

Но в то же время это и максимум условности, ибо определенная житейская данность — язык сна — просто считается несуществующей, подобно тому как иноязычная речь персонажей без всяких оговорок и мотивировок передается на родном языке.

Но было бы неверно считать, что сон не имеет никакой функции; напротив, он очень важен, но не своей техникой, не языком сновидения, а самым своим присутствием, обозначением. В этом присутствии скрыт стилистический контрапункт, на который наводит уже начало главы: «Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому неведомым счастьем».

Сон объявляет о существовании этого «уголка», этого прибежища для сознания, обремененного современными проблемами и болями. Тут чувствуется философский контекст гончаровских произведений, на который сейчас обращают все большее внимание.

Я говорю, в частности, об исследовании Петера Тиргена, показавшего роль шиллеровских идей в творчестве русского писателя. Исследователь оперирует главным образом материалом трактата «Об эстетическом воспитании человека»⁷. Сделаем некоторое добавление: приведенные строки из «Сна Обломова» ведут нас к другому произведению Шиллера — «О наивной и сентиментальной поэзии». Не утверждаем, что это буквальная реминисценция из немецкого мыслителя, — тут проявился сам принцип, разработанная им философия движения двух типов сознания, наивного и сентиментального, а также вечного, неутоляемого стремления второго к первому.

«...Сентиментальное расположение духа есть результат стремления — и при условиях рефлексии — восстановить по содержанию наивное ощущение»⁸.

Гончарову были знакомы эти положения — хотя бы по университетским курсам глубоко почитаемого им профессора Н.И. Надеждина, который, в частности, характеризовал сентиментальный тип сознания в своей докторской диссертации: «...жалкая доля — сознать уклонение человеческого духа от

наивной простоты и естественной невинности и воздыхать о блаженном соединении с девственной природою как о высочайшем блаженстве...»⁹

Именно так — как на уголок невинности и простоты — взирает на мирок своего героя повествователь в зачине «Сна».

Таким образом, сон есть символический жест отграничения и отстранения (в данном случае — от слова «сторона»: отодвинуть в сторону). По свойству своего таланта Гончаров не склонен был к сновидческим картинам с их прихотливой, призрачной вязью. Но дело еще в том, что такая вязь, такое колеблющееся освещение были для романиста менее важными, чем само указание, что это прошлое, что это другая, изжитая стадия, к которой можно вернуться только идеально, во сне ли или в воспоминаниях. Сон есть обозначение дистанции, а также несуществующести и неосуществимости описываемого в настоящем.

Один из современных исследователей (Фридрих Шольц) интересно пишет о том, как прием сна у Гончарова отталкивается от романтической поэтики; то, что выражало связь различных миров, поскуюстороннего и потустороннего, служит теперь другим, «реалистическим», целям — «объяснению характера главного героя через его предысторию»¹⁰. Я бы еще добавил, что «романтический остаток» проявился в самом передвижении событий сна на уровень ушедшего, т. е. уже нереального мира, но в то же время подернутого дымкой очарования. У этого мира есть общее свойство с миром потусторонним — быть предметом тоски, стремления, «*Sehnsucht*», увы бесплодного и вечно неосуществимого.

В картинах, предстающих в «Сне Обломова», есть несомненные черты «золотого века», а также, если мерить уже другими, эстетическими и жанровыми категориями, — черты идиллии. Все это прекрасно показано в работах Г. Роте и И. Клейна¹¹ — хочу лишь сделать одно замечание. Если «золотой век» универсален, ибо характеризует жизнь всего человечества на определенной его стадии, то блаженная Обломовка отмечена печатью исключительности, ибо существует в ином, отнюдь уже не идиллическом, мире. Отсюда постоянный мотив отгороженности и отъединенности — стремление обитателей Обломовки закрыть глаза на все происходящее вокруг, жить своей, самодостаточной жизнью. Мотив, сопряженный с чувством страха и непонятной угрозы, что выразилось яснее всего в знаменитой сцене с письмом: «Полно, не распечатывай, Илья Иваныч, — с боязнью

остановила его жена, — кто его знает, какое оно там, письмо-то? может быть, еще страшнее, беда какая-нибудь. Вишь ведь народ-то нынче какой стал!»

У этой сцены есть прямое развитие, но уже за пределами «Сна Обломова» — во взрослой жизни персонажа, в последнем периоде его существования, на Выборгской, у Пшеницыной.

«...Жизнь чередовалась обычными явлениями, не внося губительных перемен, можно было бы сказать, если б удары жизни вовсе не достигали маленьких мирных уголков. Но, к несчастью, громовой удар, потрясая основание гор и огромные воздушные пространства, раздается и в норке мыши, хотя слабее, глуше, но для норки ощутительно».

И там и здесь — отгороженность, уголок, оазис, норка. Но и там и здесь жизнь проникает через преграды или, как выражается Обломов, «трогает». Сон Обломова — это уже неуместное прошлое, так как островок идиллии существует в окружении совсем неидиллического мира. Жизнь Обломова-взрослого — это уже дважды неуместное прошлое, ибо не только мир другой, но и герой стал или, вернее, должен был стать другим.

3

Но я упомянул о стилистическом контрапункте, ключ к которому содержится уже в «Сне Обломова», но который распространяется на все повествовательное пространство романа. Известно, что одни считали отношение Гончарова к обломовщине и сходным явлениям негативным и сатирическим, другие сочувственным и позитивным. Первую точку зрения выразил, в частности, Ап. Григорьев, отметивший, что в «Сне Обломова» сквозит «неприятно резкая струя иронии в отношении к тому, что все-таки выше штольцевщины и адуевщины»¹². Другую точку зрения представлял А. Дружинин: автор «Сна Обломова» «ласково отнесся к жизни действительной и отнесся ненапрасно»¹³.

Истина же находится не то чтобы посередине, но в движущейся, изменяющейся перспективе. Повествователь полон теплоты и сочувствия и к Обломову, и к Пшеницыной, и ко всему, что с ними связано, но его эмоциональная реакция сопряжена с ощущением, что все это односторонне, анахронично, зыбко и расходится с основным течением жизни, да и с жизнью вообще.

«Его окружали теперь такие простые, добрые, любящие лица, которые все согласились своим существованием подпереть свою жизнь, помогать ему *не замечать ее, не чувствовать»*.

Поэтому формулу Дружинина следует подкорректировать: Гончаров «отнесся» не только «ласково», но и с грустью и с сожалением. В двойственности стилистической манеры Гончарова в значительной мере скрывается эффект объективности, причем это относится ко всем трем его романам, хотя и проявляется по-разному.

В связи с эволюцией Гончарова как романиста остановлюсь кратко лишь на двух моментах.

Кажется, только один Ап. Григорьев, вопреки принятому мнению о стихийности таланта Гончарова, обратил внимание на известный рационализм его первого романа: «В "Обыкновенной истории" голый скелет психологической задачи слишком резко выдается из-за подробностей»¹⁴.

Правда, эту «психологическую задачу» критик понимал лишь как обличение одной стороны в пользу другой – в пользу «чиновничьего воззрения и азбучной мудрости», в то время как на самом деле писатель дистанцируется и от того и от другого. Лучше всех это понял В. Боткин, заметивший, что от «повести» не поздоровится ни «романтизму», ни «арифметическому здравому смыслу: словом она бьет обе эти крайности»¹⁵.

Рационализм Гончарова – во взвешенности подхода, в равном неприятии обеих «крайностей» (понятие, фигурирующее и в романе – в связи с размышлениями Лизаветы Александровны), а также в почти равномерном отвлечении от каждой из сторон позитивного элемента. В «Обыкновенной истории» глубина, неисчерпаемость, антирационализм жизни передавались с помощью рационально рассчитанного построения. Симметрия романа в том, что каждая фаза – «романтическая» и «деловая» – одинаково скрывает в себе и достойное и недостойное, что одна фаза следует за другою и что победа какой-либо фазы в то же время означает и ее поражение. Объективность повествовательной манеры облакает отдающий рационализмом скелет, отчего последний скрадывается и не бросается в глаза.

В «Обломове» симметрия нарушается прежде всего благодаря тому, что характер Штольца значительнее, чем Петра Адуева (и поэтому Ап. Григорьев неточен, утверждая, что роман «построен по тем же догматическим темам, как "Обыкновенная история"»)¹⁶.

Штольц не переживает той душевной неудачи, что Петр Адуев в эпилоге романа; ему, Штольцу, внятен голос поэзии, красоты, высшие запросы духа. Его мучительные ощущения (ч. IV, гл. VIII) совсем иного порядка: «Эта грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне». Именно это место давало основание В. Рему, а затем В. Сечкареву говорить о присутствии в романе философских мотивов современного толка: «...экзистенциальная скука, которая овладевает человеком именно тогда, когда он находится в состоянии полной удовлетворенности»¹⁷.

Симметрия коллизии в «Обломове» была нарушена и в части прямого противопоставления Обломова и Штольца, так как в события вмешивалось третье лицо – Ольга и ее роман с главным персонажем (чего не было в «Обыкновенной истории», даже если искать некоторого подобия Ольги в Лизавете Александровне). Эту сторону отметил А. Дружинин: «Уяснение через резкую противоположность двух несходных мужских характеров стало ненужным: сухой, неблагоприятный контраст заслонился драмой, полною любви, слез, смеха и жалости»¹⁸.

В «Обрыве» симметрия коллизии нарушается благодаря постоянству одной из сторон – «романтической». Райский не переживает отрезвление (*Ernüchterung*), как Александр Адуев, или увядание и стагнацию, как Обломов. Все остается в силе – и его энтузиазм, и дилетантизм, и приверженность к мечтаниям, и самообольщения. И отношение повествователя к нему и ироническое, и сочувственное, и теплое; и, кроме того (чего не было в предыдущих романах), повествователь вдруг объединяется со своим героем в заключительной патетической ноте (знаменитый пассаж о «великой “бабушке” – России»).

Словом, от романа к роману в построении коллизии, если можно так сказать, уменьшается доля рационализма, что, конечно, еще более оттеняет свойственную Гончарову объективную манеру повествования.

В то же время намечаются новые тенденции и в самой повествовательной манере, что отчетливее всего проявилось в «Обрыве». Выше отмечено, что Гончаров охотнее прибегает к aukториальной ситуации, когда автор не является персонажем произведения, дистанцирован от всего происходящего и ведет рассказ с некоей высшей точки зрения. Но вот одно место из последнего романа Гончарова.

«Мудреная», – решил он (Райский. – Ю. М.) и задумался над этим. Да, это не простодушный ребенок, как Марфенька, и не

«Барышня». Ей тесно и неловко в этой устаревшей, искусственной форме, в которую так долго отливается склад ума, нравы, образование и все воспитание девушки до замужества.

Она чувствовала условную ложь этой формы и отделалась от нее, добиваясь правды. В ней много именно того, чего он напрасно искал в Наташе, в Беловодовой...» и т. д.

В пределах этого текста, занимающего около двух страниц, есть два абзаца, маркированных кавычками, т. е. представляющих прямую внутреннюю речь персонажа. Но и все остальное некоторым образом связано с течением его чувств. Здесь нет отчетливых признаков несобственно прямой речи, но сигнал вначале («задумался над этим»), а затем интонация беседы с самим собой («да, это не простодушный ребенок...» и т. д.), некоторый налет систематизации, какой бывает при стремлении отдать себе отчет, все это рождает ощущение внутреннего монолога, развивающегося на границе сознаний автора и его персонажа. Автор ступает, уходит в сторону, передавая характеристику одного персонажа (Веры) другому (Райскому)¹⁹.

В «Обрыве» Гончаров выступил провозвестником типа повествования, которому предстояло сыграть столь большую роль в новейшее время: нейтрализация авторской речи, передача событий голосом и тоном персонажа, перенос акцента с рассказываемого на переживаемое. В этом отношении художественная мысль Гончарова развивалась в том же направлении (хотя и не так эффективно и не столь программно-осознанно), как и автора «Госпожи Бовари».

Поэтика «объективнейшего из всех русских реалистов», типичного представителя классического романа, оказывается, скрывала в себе зерна художественных форм будущего.

¹ Tschizewskij D. Russische Literaturgeschichte des 19. H. Der Realismus. München, 1967. S. 58.

² Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 253.

³ Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 34.

⁴ Анненский И. Указ. соч. С. 260.

⁵ Der russische Roman / Hg. von Bodo Zelinsky. Düsseldorf, 1979. S. 114.

⁶ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 328.

⁷ I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung / Hg. von Peter Thiergen. Köln; Wien, 1989. S. 163–191.

- ⁸ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л. 1935. С. 371.
- ⁹ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 174.
- ¹⁰ I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. S. 149.
- ¹¹ Rothe H. Iwan Gontscharow, Oblomow // Der russische Roman. S. 111–133; *Idem.* Nachwort // Iwan Gontscharow. Oblomows Traum. Stuttgart, 1987. S. 141–155; Klein J. Goncarov und die Idylle. «Obyknoennaja istorija» // Slavistische Studien zum VIII, Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978. Köln; Wien, 1978. S. 219–227.
- ¹² Григорьев Ап. Указ. соч. С. 329.
- ¹³ Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 451.
- ¹⁴ Григорьев Ап. Указ. соч. С. 327.
- ¹⁵ Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 269.
- ¹⁶ Григорьев Ап. Указ. соч. С. 322.
- ¹⁷ Rehm W. Gontscharow und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963; Setschkareff V. Andrej Stol'c in Gončarovs «Oblomov» // I.A. Gončarov. Beiträge... S. 158.
- ¹⁸ Дружинин А.В. Указ. соч. С. 455.
- ¹⁹ Ср.: Russell M. Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei I.A. Gončarov. München, 1978.

Овсянико-Куликовский как литературовед

1

Д.Н. Овсянико-Куликовский, известный сегодня преимущественно специалистам, был в свое время одним из виднейших и популярнейших русских литературоведов. Многократные издания его монографий о Пушкине, Гоголе, Тургеневе, Льве Толстом, четыре собрания сочинений, перепечатка его работ в хрестоматиях – объективные свидетельства этой популярности. Время, суровый судья всех духовных ценностей, отодвинуло Овсянико-Куликовского на более скромное место; однако оно не вычеркнуло его имя из истории русской науки.

В своих воспоминаниях, написанных незадолго до смерти, Овсянико-Куликовский говорил, что все прожитое им сливается в его представлении в «некоторое компактное целое», которое можно назвать «интеллектуальной радостью бытия». Сказано не для красного словца: действительно, вся сознательная жизнь Овсянико-Куликовского прошла под знаком науки, в непрерывном труде, столь же неутомимом, как и многостороннем. Литературоведением вовсе не исчерпывался круг интересов ученого – он был еще лингвистом, мифологом, историком культуры, психологом¹. Впрочем, четко разделить эти направления довольно трудно: Овсянико-Куликовский, как мы еще будем говорить, их сознательно увязывал, стремясь построить историю литературы и культурологию на почве психологических изысканий.

Дмитрий Николаевич Овсянико-Куликовский родился 23 января (4 февраля) 1853 г. в местечке Каховка Таврической губернии, в помещичьей семье. Генеалогия его была весьма пестрой: отдаленные предки – по-видимому, украинцы, возможно, запорожцы; прабабушка – внебрачная дочь генерал-фельдмаршала Потемкина-Таврического, выданная замуж за грека; дедушка

по материнской линии – обрусевший поляк, офицер; жена его и, следовательно, одна из бабок Дмитрия Николаевича – турчанка, попавшая в русский плен во время кампании 1811 г. Таким образом, в жилах Овсяннико-Куликовского текла русская, украинская, греческая, польская, турецкая кровь... Это располагало к широте и национальной терпимости, отличавшим всю его деятельность.

После окончания симферопольской гимназии Овсяннико-Куликовский в 1871 г. поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, но через два года по состоянию здоровья, перенеся жестокий тиф, вынужден был переехать в Одессу и продолжать образование в тамошнем Новороссийском университете. Здесь он сблизился с деятелями украинского национального движения и даже был принят в их общество – Громаду, но при этом всегда стремился сохранить независимость суждений и избегал крайностей. В 1876 г., в последний год пребывания в Одессе, Овсяннико-Куликовский встретился с известным украинским общественным деятелем и литератором М.П. Драгомановым, с которым он впоследствии, проживая за границей, очень подружился.

Осенью 1876 г. Овсяннико-Куликовский возвратился в Петербург, чтобы поступить в университет вольнослушателем. Научные занятия (сравнительное языкознание, санскрит) совмещались с самостоятельными изысканиями по русскому расколу и сектам с чтением и штудированием социально-политической литературы (Чернышевский, Лассаль, Маркс). Овсяннико-Куликовский получил доступ в круг петербургской радикальной молодежи, участвовал в нелегальных собраниях и даже угодил однажды на допрос в III отделение; но при этом, по более позднему его свидетельству, у него «и в помине не было определенной политической программы, а было только увлечение идеалом социализма» («Воспоминания»).

В 1877 г. Овсяннико-Куликовский уехал за границу, где продолжал совмещать научные занятия с «политическим образованием» (его собственное выражение). Проживая в Женеве, Париже, Праге, он встречался с русскими эмигрантами, со студентами. Виделся он и с Германом Лопатиным, и с Н.П. Цакни, и с Н.В. Чайковским, но особенно сблизился с тремя лицами – уже упоминавшимся Драгомановым, одним из первых русских пропагандистов марксизма Н.И. Зибером и с революционером-народником П.Л. Лавровым. К первым двум Овсяннико-Куликовский ощущал, можно сказать, идейную близость, а к послед-

нему – преимущественно человеческую симпатию и интерес: революционное направление Лаврова и «лавристов» ему было чуждо. Овсяннико-Куликовский думал о мирном преобразовании общества на основе сочетания «национальной идеи... с общечеловеческой идеей социализма, которая иначе, в ее отрешенности от национальной жизни», казалась ему «беспочвенной и отвлеченной».

Возвратившись в 1882 г. на родину, молодой ученый защитил в Московском университете свою работу «Разбор ведийского мифа о соколе, принесшем цветок Сомы, в связи с концепцией речи и экстаза» (М., 1882) и получил звание приват-доцента по индоиранской филологии. Это дало ему право в следующем году занять соответствующее место в Новороссийском университете, в котором он проработал четыре года.

В течение этого времени, развив необычайно интенсивную научную деятельность, Овсяннико-Куликовский защитил подряд две диссертации: в 1885 г. в Харьковском университете магистерскую «Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности, в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности. Ч. I. Культ божества Soma в древней Индии в эпоху Вед» (Одесса, 1884), а в 1887 г. в Новороссийском университете докторскую диссертацию «К истории культа огня у индусов в эпоху Вед» (Одесса, 1887). В том же году 34-летний доктор получил место профессора в Казанском университете, а спустя год был переведен в Харьковский университет, с которым отныне связана вся его дальнейшая педагогическая деятельность (он покинул университет в 1905 г.).

В Харьковском университете Овсяннико-Куликовский преподавал сравнительную грамматику индоевропейских языков и санскрит. Но однажды студенты с удивлением увидели его в новом качестве.

А.Г. Горнфельд, известный литературовед, в ту пору студент Харьковского университета, рассказывает: «Как-то в аудитории Потебни в течение нескольких лекций подряд я стал замечать необычного слушателя. В ведомственном сюртуке, какой носили тогда некоторые профессора, рыжеватый блондин, сильно сгорбившись, на передней скамье сосредоточенно вслушивался в живую, прерывистую речь профессора, иногда сочувственно улыбаясь ему и покачивая головой. Много старше всех нас, он все же казался очень молодым, и я несколько удивился, когда, спросив знакомых филологов, кто этот посетитель, узнал, что это

новый профессор по кафедре сравнительного языкознания и санскрита Овсяннико-Куликовский... "Доучивается!" — с ласковым смешком сказал кто-то в товарищеском кружке...»²

Познакомился Овсяннико-Куликовский с А.А. Потебней еще в 1884 г., когда приехал в Харьков, чтобы представить к защите свою магистерскую диссертацию. И был поражен умом, простотой, человечностью маститого ученого. «Этот человек особенный, — думал я, — в нем чувствуется великая сила духа, высокий строй души...» И когда представилась возможность, молодой профессор не постеснялся сесть на студенческую скамью, чтобы «доучиваться». Учение состояло не только в пополнении знаний, но прежде всего в определении исследовательской ориентации.

Потебня привлекал Овсяннико-Куликовского строгостью своего метода, твердой опорой на факты, которые собирались, систематизировались и выстраивались в перспективе изменения и развития. «Он был великий ученый-наблюдатель, Дарвин языкознания, мастер сравнительного метода, раскрывающего эволюцию изучаемых явлений». Такой подход противостоял бескрылой и наивной описательности, а также импрессионистичности и эскизности, которые в то время (как, впрочем, и в другие времена) задавали тон в литературоведении.

Но помимо этого молодого ученого привлекала и специальная методология Потебни. Основываясь на положении В. Гумбольдта о неразрывном единстве деятельности языка и мышления, Потебня создал стройную систему, в которой языкознание увязывалось с поэтикой, теория слова с теорией литературы и шире — теорией искусства вообще. Поскольку, как говорил Потебня, «мир понятий извлекается из глубины, со дна колодца нашего сознания» и «средством такого извлечения служит только слово»³, то вся его лингвоэстетическая теория приобретала гносеологическую окраску. Как факты языка, так и факты искусства представляли в качестве последнего результата глубокой внутренней деятельности души и ума. Связь причины и результата и обратила на себя преимущественное внимание Овсяннико-Куликовского, и он постарался истолковать ее в сугубо психологическом духе. Для этого уже имелись основания в прежней деятельности и умонастроении молодого ученого.

Он говорил о «натуральном психологизме» своего мышления, о том, что факты и явления, которые ему приходилось изучать, например жизнь раскольников и сектантов, «сами собой поворачивались» к нему «своею психологическою стороною».

Овсяннико-Куликовский штудировал труды западных психологов и, усвоив под влиянием Г. Спенсера, Э. Тайлора и других эволюционную точку зрения, интерпретировал религию и мифологию в свете социальной психологии. Но все это были разрозненные, недостаточно систематические усилия.

Окончательное самоопределение произошло под влиянием Потебни, примерно в 1892–1893 гг. Овсяннико-Куликовский твердо решил, чем ему следует заниматься в дальнейшем и на какой почве будут развиваться эти изыскания. В области лингвистики – это вопросы психологии языка, мысли и творчества и в связи с этим эволюция синтаксических форм. В литературоведении – «психологическое исследование творчества и творений великих писателей-художников и поэтов-лириков, преимущественно русских» («Воспоминания»).

На первом направлении ученый создал ряд языковедческих исследований, главное из которых – книга «Синтаксис русского языка» (СПб., 1902). Переизданная в дополненном и исправленном виде в 1912 г., эта работа была награждена премией историко-филологического факультета Московского университета.

На втором направлении Овсяннико-Куликовский создал огромное количество статей и монографий о русских писателях, увенчавшееся монументальной «Историей русской интеллигенции».

2

В основание своего психологического метода Овсяннико-Куликовский положил идею Потебни об органической связи повседневного и художественного мышления. Первое – явление низшего порядка, второе – высшего; тем не менее именно повседневная бытовая речь рождает художественный образ. Потебня выразил эту мысль афористически: поэзия «не только там, где великие произведения, как электричество не там только, где гроза»¹.

Поэтическое «электричество» повседневного слова заключено в том его элементе, который Овсяннико-Куликовский в работе «Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве» называл «значение» и расшифровывал как «понятие, представле-

ние» (у Потебни это «внутренняя форма»). Слово бывает прозаическое и поэтическое; последнее – это такое, где понятие или представление сохраняют образность. Например – *душегрейка, незабудка, подсолнечник, подснежник, удав, перекасти-поле* и т. д. В прозаическом слове образность стерта, забыта: говоря «медведь», мы уже не ощущаем непосредственного значения (животное, которое ест мед, – меду ед), так же как и в слове «перстень» (кольцо, надеваемое на *перст*).

Первоначально многие прозаические слова были образными. Но с течением времени образ, или «маленькая картина», абстрагировался, превращался в отвлеченное понятие, и освободившаяся энергия могла быть использована для новой мыслительной работы. Закон апперцепции (восприятия) – экономия психической энергии, и последовательное преобразование поэтического слова в прозаическое отвечает этому закону. Уже здесь видна опасность непозволительного сближения сферы познания и мышления со сферой искусства. Хорошо известно, например, что развитие художественных форм отнюдь не всегда происходит по закону экономии: гротескные, метафорические, символические построения современного – и не только современного – искусства требуют как раз повышенной затраты энергии, в том числе и интеллектуальной.

Аналогия между словом и художественным произведением строится у Овсянико-Куликовского на следующем допущении. Прибегая к поэтическому слову (т. е. к слову с нестертым представлением, с «живой картинкой»), мы поясняем неизвестное с помощью известного. Ребенок, никогда не видевший стеклянный шар, называет его арбузиком и тем самым осваивает его, постигает. Сходным образом поступает художник. «Шекспир создал образ Отелло» для апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал «арбузик» для апперцепции шара. «“Стеклянный шар – да это арбузик”, – сказал ребенок. “Ревность – да это Отелло”, – сказал Шекспир. Ребенок – худо ли, хорошо ли – объяснил самому себе шар. Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже – всему человечеству»⁵.

Это еще один шаг в сторону чрезмерного сближения искусства и науки. «Оказывается, – комментирует приведенную цитату известный отечественный психолог Л.С. Выготский, – что поэзия или искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит

и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем. Искусство отличается от науки только своим методом, то есть способом переживания, то есть психологически»⁶. Собственно, почти в таких же словах неоднократно формулировал свою мысль и Овсяннико-Куликовский, например в «Воспоминаниях»: «Как в “прозе”, так и в “поэзии” действует категория “Истины”, а вовсе не “Красоты”... Так называемое “эстетическое наслаждение” в искусстве есть только особый род умственного удовлетворения, возникающего в процессе умственного (образного) мышления, как и в процессе восприятия уже созданных образов. В существе дела оно совпадает с соответственными чувствами в области научного и философского познания».

Бросается в глаза, что понятие «эстетическое наслаждение» ученый произносит с оттенком условности («так называемое»). То же самое – все другие понятия, относящиеся к эстетике, например «эстетическое чувство». В одном из своих последних трудов он писал: «Произведения образного творчества вызывают у нас *так называемое* “эстетическое чувство” (курсив мой. – Ю. М.). Например, гоголевский Плюшкин возбуждает отвращение, презрение, жалость и т. д.». Овсяннико-Куликовский сознает, что хотя «эти чувства обусловлены самим содержанием данного образа», они могут быть вызваны другим путем, скажем, передачей реальной истории о скряге, накопившем тысячи, а умершем в нищете. Но чувство, пробуждаемое Плюшкиным, иное: это «чувство умственного удовлетворения, или наслаждения, вызываемого *художественностью* образа». «Вникая в него, мы убеждаемся, что прежде всего это чувство *умственное (интеллектуальное)* и что оно непосредственно обусловлено двумя причинами: 1) тем, что мы хорошо поняли образ и 2) тем, что мы вполне сочувствуем автору», т. е. мы говорим про себя: «да, да, это так, это верно, это правильно»; мы одобряем самый «способ изображения», испытываем именно те эмоции, «какие хотел выразить автор, какие он сам переживал в процессе творчества. Мы повторяем этот процесс его творчества и испытываем своеобразную радость понимания и сочувствия»⁷.

Хотя Овсяннико-Куликовский многократно затрагивает явления эстетического порядка («художественность», «способ изображения» и т. д.), он не входит в обсуждение их специфичности. Художественность – только оболочка, скрывающая некое интеллектуальное содержание, точнее, даже некое

препятствие, преодолевая которое мы узнаем и испытываем нечто аналогичное тому, что нам продемонстрировала, скажем, реальная история о скряге. Но в таком случае непонятно, почему надо затрачивать усилия на то, что можно узнать гораздо более легким способом. Налицо явное противоречие закону экономии умственной энергии.

Между тем эта невольная непоследовательность оказалась бы продуктивной, если бы в «художественности» ученый постарался найти что-то другое, помимо затруднений для интеллектуальной работы. Но это «другое» мало его интересовало. Как замечательно глубоко объяснил Выготский, Овсяннико-Куликовский, да и вся психологическая школа, интерпретировали психологическое воздействие искусства, обходя «особую эмоцию формы»⁸. Интеллектуальное и познавательное начало, действительно присущее искусству, заполняло собою всю его сферу, вытесняя начало собственно эстетическое. Надо только добавить: то, что в чрезвычайно богатых содержанием теоретических построениях Потебни было лишь начальной тенденцией, у его учеников стало принципом.

Зато последователи Потебни одними из первых почувствовали опасность чрезмерной интеллектуализации. Горнфельд писал, что в психологической теории «обойдены эмоциональные элементы искусства»⁹. По-своему прореагировал на эту опасность и Овсяннико-Куликовский, выдвинув идею так называемой *лирической эмоции*.

Он считал, что в отличие от прозаических произведений, которые пробуждают в нас только эстетическое чувство (в том понимании, о котором говорилось выше), лирические произведения рожают еще «особого рода лирическую эмоцию». Она состоит в переживании «ритмического сочетания и движения душевных моментов, в частности тогда, когда этот ритм становится гармоническим»¹⁰. Высшего выражения лирическая эмоция достигает в музыке, но и в поэзии она может проявляться, если «гармония представлений (как мыслей, так и чувств)» сочетается с «гармонией и мелодией языка, упорядоченными чаще всего в стихе». Существует «лирическая эмоция» и в прозе, поскольку последняя обнаруживает подобную ритмическую упорядоченность. Есть и другие виды «лирической эмоции», пробуждаемые не слуховыми (звуковыми) впечатлениями, а зрительными — «сочетанием линий, плоскостей, форм, красок, света и тени». Это лирика архитектуры, пластики и живописи («А.С. Пушкин»,

глава «Лиризм “драматических отрывков”»). Во всех этих рассуждениях ученый довольно решительно вторгается в область формы, что делает еще более разительным его невнимание к художественности тех явлений, которые он называет образными (в отличие от лирических, «безобразных»).

Наряду с общими психологическими закономерностями Овсяннико-Куликовский различает индивидуальные. Он стремится «подсмотреть и подслушать, что и как пульсирует в душе творца, будь он художник или ученый, или религиозный гений и пророк, какой индивидуальный закон управляет скрытым образом проявлениями его творчества...»¹¹ «Подсматривает» и «подслушивает» Овсяннико-Куликовский с большим искусством; его психологические характеристики многих русских писателей интересны и по сей день. Он проницателен в выявлении сложных психологических состояний, в фиксировании противоречий. Например, у Гоголя: с одной стороны, хорошо известна его замкнутость, скрытность, боязнь постороннего взгляда, а с другой – тяготение к откровенности, искренности, глубокая потребность излить душу. Или противоречие в сфере умственных интересов Гоголя: «...этот общерусский писатель и моралист, один из основателей общерусской литературы и нашего общенационального самосознания, совсем не интересовался историческим прошлым того целого, которому он принадлежал...» («Н.В. Гоголь»). По отношению к гоголевским историческим штудиям начала 1830-х годов это действительно так: охотно погружаясь в прошлое Украины, в проблемы мировой истории, писатель отвергал даже возможность занятий русской историей, ибо этот предмет для него слишком скучный... Одни противоречия Овсяннико-Куликовский пытается объяснить, другие оставляет в качестве «загадок» будущим исследователям, но само стремление к нетривиальному взгляду на художника, попытка взглянуть в глубины его сознания весьма полезны.

Овсяннико-Куликовский был одним из тех, кто с особенной силой настаивал на значении подсознания. Его учитель Потебня сравнивал сознание с малой сценой, «на которой все действующие лица помещаться не могут, а взойдут, пройдут и сойдут»¹². Следовательно, подсознание – большое пространство, граничащее с «малой сценой», и между тем и другим – постоянный обмен «персонажами». «Подавляющее большинство умственных актов, – считает Овсяннико-Куликовский, – совершается именно здесь, за порогом сознания. И жизнь мысли лучше всего может

быть определена как постоянное общение между сознанием и сферой бессознательной» («Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества»).

Другое проявление «индивидуального закона», исследуемого ученым, может быть определено как психологическое содержание образа или, точнее, того *психологического явления*, которое представлено этим образом. Здесь тоже сказано много интересного и справедливого. Зависть Сальери в пушкинской трагедии Овсяннико-Куликовский называет «по преимуществу "трудо-вой", "цеховой"», поскольку ее «район ограничивается рамками известной профессии: актер завидует актеру, ученый – ученому, беллетрист – беллетристу, ювелир – ювелиру и т. д.». В основе этой зависти лежит чувство соперничества и соревнования в затраченных усилиях ума и таланта, и поэтому она вполне может совмещаться с общим бескорыстием и независимостью (ср. со словами того же Сальери: «Нет! Никогда я зависти не знал!»). Это не мелкая страстишка, а драматическая страсть, поскольку она связана с понятиями справедливости. Во всех подобных рассуждениях пушкинский текст предстает как удобный, можно сказать, даже выигрышный материал для рассуждений на психологическую тему зависти, т. е. откровенно служит внешнехудожественным целям.

Проблематичность этих рассуждений обнаруживается именно в точке перехода от предполагаемых психологических движений писателя и поэта или психологического содержания трактуемого явления (зависть, скупость, ревность и т. д.) к самой художественной материи, к произведению или творчеству в целом. Психология творчества, по определению одного из ее теоретиков и критиков, «видит в субъекте не субстанцию, а неустанное *активное* начало. В объекте она усматривает ту же *деятельность*, забывшую о своем происхождении. Психология творчества возвращает ей память, расплавляет объекты в процессы...»¹³. При этом, однако, всегда остается открытым вопрос, насколько полна возвращенная «объектам», т. е. художественным произведениям, память и насколько уместно связывать их происхождение именно с этими, а не с какими-либо другими душевными движениями и эмоциями художника.

Овсяннико-Куликовский любил оперировать широкими категориями, обнимающими весь мир художественного творчества, причем категориями парными, противоположными по значению, как сегодня говорят – оппозициями. Среди этих категорий важнейшие следующие: наблюдательный и экспериментальный; субъективный и объективный; художник и моралист. Остановимся вначале на первой паре.

Разделение искусства на *наблюдательное* и *экспериментальное* восходит к известной работе Э. Золя «Экспериментальный роман» (1879), которая в свою очередь опиралась на книгу физиолога и патолога Клода Бернара «Введение в изучение экспериментальной медицины». Русского автора увлекла идея применения к литературоведческим знаниям точных, как ему казалось, почти естественно-научных и математических мерок. Вначале он опробовал эти мерки в книге о Гоголе и в статье о Чехове, потом обобщил в отдельной работе «Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве».

В экспериментальном искусстве «производится нарочитый подбор черт и придается особое освещение образам»; в наблюдательном дается «по возможности правдивое воспроизведение действительности», картина освещается «так, как освещена сама действительность». Художник-экспериментатор «делает своего рода опыты над действительностью». Художник-наблюдатель изучает ее и, давая выход своим наблюдениям и изучениям, старается «соблюдать пропорции». Яркие примеры экспериментального искусства – басня, сатира, а также все жанры и формы, свидетельствующие о «подчиненности искусства целям и запросам других сфер жизни» (религии, государству, политике, науке, философии и т. д.). Наблюдательное искусство – такое, которое ввиду этой «подчиненности» стремится сохранить свою самостоятельность. Если же перейти к конкретным именам, то экспериментальное искусство представлено Грибоедовым, Гоголем, Щедриным, Достоевским, Глебом Успенским, Чеховым, а наблюдательное, например, Львом Толстым в «Войне и мире».

Нетрудно заметить, что обе категории подразумевают как процесс художественного творчества, так и его результат. Писатель идет к своей цели путем эксперимента или наблюдения, и этот путь запечатлевается в самой его манере.

Некоторая доля истины в проведенной классификации есть, особенно если обратиться не к субъективным истокам и приемам творчества, а именно к его результату. Хотя и не с абсолютной определенностью, но мы все-таки отличаем, скажем, произведения сатирического и особенно гротескного характера, где, говоря словами ученого, «придается особое освещение образам». Бывают и произведения, где прием эксперимента как бы вписан в самый текст, начинающийся с некоторой фантастической презумпции и заканчивающийся ее отменой и возвращением на круги своя (гоголевский «Нос»). Но в качестве универсальной классификация перестает действовать, ибо никак не согласуется с реальным многообразием искусства.

Овсяннико-Куликовский оговаривает, что существуют разные промежуточные формы с большим или меньшим участием экспериментального или наблюдательного метода. Однако он не исходит из того факта, что каждое произведение является *одно-временно* результатом наблюдения и эксперимента и что отделить одно от другого просто невозможно. Любое самое жизнеподобное и достоверное описание персонажей есть постановка их в предполагаемые обстоятельства и, следовательно, «эксперимент». Любое самое невероятное построение фантазии, самая невероятная химера преобразуют внутренние или внешние впечатления и, следовательно, являются «наблюдением».

Классификация Овсяннико-Куликовского восходит к его излюбленной мысли об исконном тождестве искусства и научного познания. Первое может отклоняться от второго, но в перспективе тяготеет к нему как к своему идеалу. Поэтому экспериментальное творчество более сродни «психологии человеческого мышления» (которую, по мнению ученого, не следует ставить слишком высоко в познавательном смысле) и чаще встречается на первоначальных стадиях развития искусства. Наблюдательное же творчество — дитя цивилизации и трезвого взгляда на жизнь, поэтому его произведения «дают нам более или менее широкую, возможно правдивую картину действительности, и по этой картине мы часто познаем нашу собственную жизнь и нашу душу гораздо лучше, чем мы могли бы познать их путем непосредственного изучения».

На все это ответил Горнфельд в специальной статье, посвященной разбору классификации Овсяннико-Куликовского: «Искусство также создает свои системы, о реальности которых нет — и не нужно речи. В мире “Фауста” дьявол Мефистофель так же

правдив, как толстый Зибель, и ночь на Брокене так же реальна, как погребок Ауэрбаха, который и теперь показывают туристам. И всякое искусство – самое реальное и самое идеалистическое запечатлено тем же характером: гиппогрифы так же сочинены, как Коробочка; Базарова так же никогда не было, как ведьм в “Макбете”; разница в степени, разница в стиле»¹⁴.

К упомянутой классификации примыкает и другая пара категорий – *субъективное и объективное* творчество. Здесь как будто бы подразумевается только художнический процесс: субъективный способ есть «создание образов и их сочетание по... внушениям личного внутреннего опыта», а объективный – это когда автор «не нуждается в личном внутреннем опыте для того, чтобы понять... душевный обиход других людей. Ему достаточно иметь в своем распоряжении соответственные сведения».

Против этой классификации можно выдвинуть примерно такие же возражения, как и против предыдущей. Ученый считает, например, что образ Сальери создан исключительно объективным путем, потому что «из своего личного внутреннего опыта» Пушкин «в этом случае ничего не мог почерпнуть... О профессиональном фанатизме, о зависти, о сомнении, о повышенном самолюбии, обо всем, что воплощено в Сальери, Пушкин... знал лишь понаслышке да по наблюдению над другими людьми» («А.С. Пушкин»). Будто Пушкину, как любому человеку, просто-му или гениальному, не было дано в зародыше пережить возможность самых разнообразных чувств, в том числе и не высоких и не светлых...

Овсяннико-Куликовский порою усложняет свою классификацию, стремясь приблизить ее к жизни, сделать тоньше. В Андрея Болконского и Пьера Безухова «вложено немало лично толстовского», следовательно, они созданы субъективным путем; но они «ничуть не похожи на Льва Николаевича Толстого и переживают не его жизнь и время, а свою жизнь и свое время». Это как бы свое в чужом, субъективное в объективном. Зато Иртеньев, Оленин, Левин – «психологические портреты автора». Это как бы свое в своем, субъективное в субъективном. В этих рассуждениях правильно только то, что одни персонажи ближе к автору, другие дальше от него. Но *любой* из них одновременно является и «своим» и «чужим», создан и субъективным и объективным способом. Вряд ли поэтому реалистично допущение исследователя, что «мы можем получить Толстого, взяв Иртеньева и Оленина и дополнив их Левиным»¹⁵.

Еще одно проводимое Овсяннико-Куликовским разделение – «художник с одной стороны и моралист с другой». К первому виду принадлежат Пушкин, Тургенев, Гончаров и другие. Ко второму – Гоголь, Достоевский, Глеб Успенский, Лев Толстой.

Возьмем чистых «художников» – Пушкина, Тургенева или Гончарова. «При всей важности и глубине нравственных проблем, данных в их произведениях, никому и в голову не придет говорить об этих поэтах как о моралистах в тесном смысле. Но зато, например, у Достоевского, у Льва Толстого моралист-проповедник явственно виден, во-первых, в самом художнике, а кроме того, выступает и самостоятельно, в их нехудожественных, «прозаических» произведениях» («Н.В. Гоголь»).

Эта классификация, пожалуй, справедливее, чем остальные: мы действительно отличаем художников с более отчетливой моральной установкой, с более явственным и целенаправленным сосредоточением на «своем душевном деле». Но несправедлива абсолютизация этого противопоставления, особенно в аспекте художественного творчества. Исследования нового времени (прежде всего М.М. Бахтина) показали, например, как сложно развивается мысль у «моралиста» Достоевского, благодаря чему она не только теряет категоричность проповеди, но и принципиально неотделима от художественной ткани.

Тяготение Овсяннико-Куликовского к всеобъемлющим категориям, с помощью которых можно упорядочить и уразуметь огромный мир искусства, не является его индивидуальным капризом. Подобные попытки предпринимались в западноевропейском искусствоведении и литературоведении конца XIX – начала XX в. Герман Ноль на основе дильтеевского учения о типах мировоззрения («Weltanschauung») подразделял всех художников на три группы – «объективных идеалистов», «реалистов» и «субъективных идеалистов». Оскар Вальцель находил подобные же разновидности в немецкой (и вообще европейской) поэзии XIX в.

Однако мерки, применяемые при подобных опытах, всегда оказывались слишком грубыми для того, чтобы систематизировать художественные явления без схематизации и насилия. Овсяннико-Куликовский заплатил в этом смысле дань времени, – быть может, даже большую дань, чем другие, благодаря преимущественно гносеологической (а не «формальной», не художественной, как, скажем, у Оскара Вальцеля) ориентации своей системы. Это особенно заметно, если перейти к еще одной категории русского ученого – «реализм».

Как и при объяснении генезиса искусства, Овсяннико-Куликовский отправляется здесь от повседневного, обыденного мышления. Оно, по его мнению, «реалистично», так как непосредственно берет образы из действительности и отличается конкретностью и индивидуальностью. Художник-реалист, опираясь на это свойство обыденной речи, обобщает его и развивает. «Важнейшее отличие настоящего художественного образа от обыденного состоит в том, что первый, оставаясь индивидуальным, в то же время типичен, между тем как второй по преимуществу индивидуален...» А вот художник противоположного склада, нереалистического, не имеет такой опоры. «Произведения ложного искусства, как бы они ни назывались – псевдоклассическими, романтическими, символическими, декадентскими, – очень и очень далеко отстоят от нашего обыденно-художественного мышления...» («Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве»). Истолкование понятия «реализм» вновь приводит к парности категорий (реализм–нереализм), которая к тому же приобретает оценочный, иерархический оттенок (реализм выше всего остального, выше «ложного искусства»).

Позднее Овсяннико-Куликовский разъяснит это на примере реального и романтического направлений. Реальное направление «стремится дать правдивое, неподкрашенное изображение действительности, обобщенной в живых типичных образах». В романтизме же «образы, хотя бы и взятые из действительности жизни, перерабатывались или освещались так, что не давали правдивого воспроизведения действительности и не содействовали правильному пониманию современной жизни в ее глубоких основах и ее историческом прогрессивном развитии»¹⁶. Это уже почти язык дискуссий о реализме и романтизме, развернувшихся у нас позднее, в 30-е и последующие годы XX в. Во всяком случае, легко заметить, что весьма популярная в это время альтернатива реализма и нереализма (антиреализма) как двух якобы вечных и иерархически неравноправных «методов» искусства содержится уже в построениях Овсяннико-Куликовского.

Главный труд ученого – трехтомная «История русской интеллигенции» (1906–1911). О ее размахе говорит краткий пере-

чень обсуждаемых произведений: «Горе от ума», «Евгений Онегин», «Кто виноват?», «Рудин», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Дым», «Мертвые души» (преимущественно II том), «Обломов», «История одного города», «Власть земли», «Братья Карамазовы», «Слепой музыкант», «Скучная история», «Иванов», «Жена», «Василий Теркин» и «Перевал» (последние два – романы П.Д. Боборыкина)... Перед нами вся новейшая русская литература от 20-х годов XIX в. до начала века XX.

Однако называется труд не «история литературы», а «история интеллигенции». В духе культурно-исторической школы, виднейшим представителем которой в России был А.Н. Пыпин, Овсяннико-Куликовский использует художественный материал для вне-литературных целей, заставляет отвечать его на вопросы иного порядка – социологические, политические и т. д. Об этом свидетельствует формула, неоднократно применяемая им к литературе, – «человеческий документ» или оговорка, что определенные жизненные явления описываются им «по данным художественной литературы». Насколько это допустимо? Из опыта прошлого, да и настоящего, мы хорошо знаем, что литература действительно способна предоставлять такие «данные», которые, скажем, для понимания экономической структуры общества являются почти столь же ценными, как и специальные исследования. Не менее известна роль художественной литературы в качестве источника сведений для психологии и, в частности, для психоанализа. Но любой самый глубокий экономический или психологический анализ художественного документа не может перерасти в анализ художественный, так как руководствуется специфическими целями, и, следовательно, для предпринимающего такой анализ необходимо внутреннее ощущение границ своей темы, чтобы избежать ее нежелательного расширения и подмены. У культурно-исторической школы такого ощущения не было.

Надо уточнить, впрочем, что культурно-исторической методологии Овсяннико-Куликовский придавал характерный для него психологический уклон. Задача его труда – исследование общественно-психологических типов, конкретнее – типов интеллигентного героя, поскольку в них пробуждается ум, а вместе с ним ощущение недовольства, скуки, тоски, сознание своей инородности. «На первый план изучения выступает психология исканий, томлений мысли, душевных мук идеологов, «отщепенцев», «лишних людей», их преемников в пореформенное время – «кающихся дворян», «разночинцев» и т. д.» («Введение»). Весь этот комплекс чувств

кратко характеризуется формулой «чаадаевские настроения». Они вытекают из «отчужденности передовой части общества от широкой общественной среды и от народа». Поэтому по мере успехов демократизации и просвещения – процесса, начавшегося с реформ 1860-х годов, «чаадаевские настроения» идут на убыль, а вместе с этим изменяется и коренной тип русской интеллигенции. Такова вкратце концепция труда.

Типология художественных персонажей частично совпадает с реальной, но нередко и отклоняется от нее. Последние случаи представляются пробным камнем для культурно-исторической (с психологическим уклоном) методологии Овсяннико-Куликовского: как объяснить сам факт отклонения?

Подобные задачи уже вставали перед ученым, например, в книге о Толстом, где многие персонажи спокойно укладывались в сетку реальной типологии. Исключения не составлял и Константин Левин на протяжении большей части романа: выходило, что это просто «аграрий-романтик, настроенный народнически и антибуржуазно, каких было немало и у нас и в Западной Европе, – явление обычное при переходе от старых порядков к новым, от натурального хозяйства к капиталистическому...»¹⁷. Но вот в последних главах Левин ведет себя необычно для «агрария-романтика»: «выступает своеобразная личность с сложной натурой и глубокими философскими, религиозными и моральными запросами, каких наши помещики обыкновенно не обнаруживают»¹⁸. Вульгарный социолог, пожалуй бы, отказал Левину на этом основании в праве на существование, но Овсяннико-Куликовский, к его чести, этого не делает, он просто меняет направление поисков подлежащего реальному материалу. Все, что осложняет портрет персонажа, выводит из идейных исканий самого писателя, и «образ из типа превращается в портрет самого Толстого, написанный именно в то время, когда великий писатель переживал душевный кризис искания Бога и смысла своей жизни»¹⁹. Ученый верен своему стремлению укоренить и локализовать художественный персонаж – если не социальным типом, то хотя бы индивидуальностью автора.

Подобный ход мысли мы наблюдаем и в «Истории русской интеллигенции», например в главе IV 20-й части – «Базаров как отрицатель и как общественно-психологический и национальный тип». Исследователь признает, «что этот образ не может считаться вполне верным отражением того типа “нигилиста”, который процветал в 60-х годах». Он не «революционный подвиж-

ник», не «фанатик идеи», «у него нет вкуса к пропаганде и к партийной деятельности». Он «всего менее народник», не обольщается общиной и другими формами народного быта, и «с этой стороны он уже не может служить представителем того направления, во главе которого стояли Чернышевский, Добролюбов и Елисеев». Откуда же у него все это? От убеждений и личности самого Тургенева.

Затем Овсяннико-Куликовский задается вопросом, «имел ли он (Тургенев. — Ю. М.) право поступать так». Скажем, наделять своего героя критическим умом и неумолимым скептицизмом. «Если эти взгляды были понятны и психологически возможны у Тургенева, как представителя “барского” типа, то приличествуют ли они разночинцу Базарову, “демократу до конца ногтей”? Ответ: Тургенев имел право так поступать, ибо «в принципе нет противоречия между демократизмом настроения и стремлений и критическим, резко отрицательным, скептическим отношением к народу...». Правдивость образа мотивируется исключительно с общественно-психологической точки зрения, но никак не с художественной.

Несколько ранее, в специальной монографии о Тургеневе, исследователь подробнее останавливался на внутренних, психологических истоках образа Базарова. Для Тургенева как «объективного художника», т. е. творящего не путем самонаблюдения, а на основе впечатлений внешнего мира, характерно «действие особого психического ритма», проявляющегося в стремлении «к ритму контрастов». Художник подмечает в жизни то, чего ему лично недостает, и он всю душою тянется к чужому и заповедному. В этом порыве Тургенев подчиняется не только личному, но коллективно-сословному чувству: «Когда он создавал Базарова, он чувствовал в себе русского дворянина доброго старого времени, он сознавал свою — дворянскую — общественную и политическую несостоятельность и жаждал образа, в котором даны были бы задатки иного призвания... Он как бы собрал в себя в эту минуту всю сумму дворянской мягкости, доброты, эстетики, прекрасноты, оторванности от почвы и т. д. и ощущал душевную потребность — увидеть и полюбить воплощение противоположных черт — базаровщину» («И.С. Тургенев»). Как видим, черты культурно-исторической и психологической школ переплетаются здесь с социологизмом, впрочем, пока еще умеренным...

Поскольку в «Истории русской интеллигенции» прослеживается судьба определенного типа — «лишнего», отчужденного

человека, — то автору очень важно установить преемственные отношения различных литературных персонажей. Вот Тентетников: у него есть нечто общее и с Чацким, и с Онегиным, и с Печориным, и с Бельтовым, и с Рудиным, и с Лаврецким (упомянутое уже отчуждение), но в целом он принадлежит к другой разновидности — к обломовской. Дело в том, что первые — это «вечные странники», «вечно ищущие и не находящие “душевного пристанища”», «одинокие скитальцы». В Тентетникове (как и в Обломове) «эта черта впервые устраняется». Они уже не «странники», и их отщепенство, их душевное одиночество получило иное выражение — «покоя, физической и психической бездеятельности», застыло «в какой-то восточной косности».

В принципе, нельзя возражать против сближения (или противопоставления) литературных персонажей по их душевному потенциалу: много верного в этом смысле подмечено и Овсяннико-Куликовским. Но его подход недостаточно диалектичен, даже в пределах избранной им методологии, так как сводит литературных героев к законченным, неподвижным ампула. Почему, например, отказывать Тентетникову в подспудном душевном беспокойстве, неустроенности, неприкаянности? Один такой сюжетный ход, как его предполагаемая высылка в Сибирь (мотив «странничества» и «скитальчества»), разрушает непроницаемость перегородок между двумя разновидностями типа. Между тем, по мысли ученого, квиетизм Тентетникова и других близких ему во втором томе «Мертвых душ» героев прямо проистекает из потребности в «душевном покое» их автора, помноженной на стремление преодолеть общественное зло нереволюционным и неевропейским, религиозно-нравственным, проповедническим путем. Верный себе, Овсяннико-Куликовский прослеживает проблему до ее психологического истока.

Точно так же поступает он и в главах о Достоевском.

Достоевский не принадлежит к числу изблюбленных авторов Овсяннико-Куликовского, который словно чувствовал неадекватность своей методологии творчеству писателя. Ученый писал о Достоевском сравнительно редко, но все же не мог не посвятить ему в «Истории русской интеллигенции» две главы — «Достоевский в 70-х годах» и «Идейное наследие Достоевского». Название второй главы, содержащей главным образом разбор «Братьев Карамазовых», весьма показательно: ученый отвлекает от художественной ткани сумму идей, выстраивая их в некую систему.

Наименее грешит перед истиной такой подход там, где он имеет дело с прямым писательским словом, например с публицистикой «Дневника писателя». Многие идеи Достоевского шокируют ученого, чуждого даже оттенка национального мессианства и исключительности. «Можно любить свою национальность и народ как предполагаемого ее носителя и лучшего представителя (что в сущности неверно), но если вы возведете их в перл создания и уверуете в “народные основы” как в какую-то догму, какое-то откровение, то вам придется поневоле примириться со всевозможными дикостями и несообразностями, какими преисполнены все исторически сложившиеся народные мирозерцания. А когда вам укажут на них, вы, по свойственной всякому фанатически верующему слабости, начнете изворачиваться, подтасовывать и лгать самому себе. Мы хотим думать, что если бы Достоевский прожил до концах 80-х годов, он отрекся бы от своего национализма и шовинизма, он одумался бы, как вовремя одумался горячий почитатель его – Владимир Соловьев»²⁰.

Но гораздо менее убедителен исследователь, когда обращается к художественным текстам Достоевского, ибо, как уже отмечалось выше, вне анализа остается вся эстетическая сфера бытования «идей». Поэтому Овсяннико-Куликовский, присоединяясь к известной формуле Михайловского «жестокий талант», говорит, что «Достоевский не имел конкурентов в деле терзания души и нервов своих читателей»²¹, и называет его «художником со столь узким художественным кругозором»²². Отсюда большой соблазн свести все к патологии героев, а затем и к аналогичной организации психики их автора. Творчество Достоевского есть самоочищение и самоопределение: своей «христианской этикой», «религиозной утопией» и проповедью «всепрощения» он преодолевал свои собственные «припадки озлобления» и боролся «со своей собственной негуманностью»²³.

Из приведенных примеров видно, что исследование литературной типологии выливается у Овсяннико-Куликовского в описание какого-либо общественно-психологического явления: «чаадаевских настроений» – на примере «лишнего человека» и «отщепенца»; ощущения своей греховности и жажды высшего суда – на примере героев Достоевского и проч. Добавим, что за пределами «Истории русской интеллигенции» в статье «Социальные отбросы», специально посвященной горьковской пьесе «На дне», ученый описывал «психологию падшего, опустившегося, отверженного социально-негодного человека в различных его разновидностях»²⁴.

Проблема национального всегда находилась в центре внимания исследователя. Широкая, гуманная и, можно сказать, интернациональная точка зрения была усвоена им с юных лет, закреплена под влиянием любимого учителя. Потехня «полагал, что утрата тою или другою, даже самою маленькою, народностью своего национального облика и своего языка есть ущерб для всего человечества...» («Воспоминания»). Проблема сформулирована у Потехни и у его ученика удивительно актуально и для нашего времени: к расцвету, интенсификации межнациональной общности – через развитие специфически национального.

Объединяющим фактором народа Овсяннико-Куликовский считал язык, но при этом такой, который достиг большой степени развития, отражающей развитие мышления. Национальная общность – самая широкая общность данной группы людей, но внутри – наподобие кругов, вставленных один в другой, – располагаются другие общности: классовая, профессиональная, местно-территориальная и т. д. Все они определяют психологический состав личности, но по-разному должны быть оценены с этической точки зрения. Овсяннико-Куликовский чертит четкую схему, согласно которой чем шире «круг», тем он безразличнее к этике, чем уже – тем больше имеет отношения к ней. Нельзя осуждать или хвалить человека за то, что он представитель такой-то национальности, класса, сословия, но можно – по причине узкопрофессионального признака. Одни занятия подпадают под положительную нравственную оценку (сестры милосердия, миссионеры и др.), другие оценку отрицательную (ростовщики, воры и др.). Острие всей схемы направлено в сторону полной нейтрализации – в этическом смысле – национального момента, ибо это самый широкий «круг» и поэтому «никакого отношения к этике не имеет и не может иметь». К последним словам ученый делает уточнение отнюдь не академического характера: «Весьма, к сожалению, распространенное стремление приписывать нравственные качества, положительные или отрицательные, разным национальностям как таковым, есть одно из самых прискорбных и зловредных недомыслий» («Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества»).

Будучи в 1912–1918 гг. одним из редакторов журнала «Вестник Европы», Овсяннико-Куликовский поддерживал и пропагандировал идеи национальной терпимости и уважения. Нака-

нуне его вступления на пост редактора М. Горький писал ему с Капри (20 января 1912 г.): «Весьма басовито и внушительно прозвучало бы на страницах "Вестника Европы" указание на то, что нам, России, весьма грозит участь Австрии, страны, где огромное количество духовной энергии поглощается борьбою племенной, а общекультурный рост — застыл почти. Простите, что открываю Америку! Мне кажется, что "национализм", хотя и не сильно, а все-таки просачивается в массу русского народа, я его — знаю и, естественно, побаиваюсь эффектов нежелательных, а в то же время мне думается, что встать поперек этого течения можно и должно».

Овсяннико-Куликовский отвечал Горькому 23 января 1912 г. из Петербурга: «Открытая Вами "Америка" принадлежит к числу тех, которые необходимо открывать и разъяснять с разных сторон. Лозунгом должно быть: да живет и развивается всякая национальность, но да исчезнет всякий национализм... Национализм есть болезнь национальности, возникающая у тех наций, которых угнетают, и у тех, которые угнетают других»²⁵.

Проблеме национального Овсяннико-Куликовский посвятил и специальную книгу, изданную посмертно, в которой утверждалось, что национальная психика «слагается из элементов интеллектуального и волевого порядка», элементы же «чувства в состав национальной психики не входят». Мысль, вероятно, спорная, однако она проистекала у Овсяннико-Куликовского из стремления вывести национальное начало за пределы этической оценки: «Нет хороших и дурных национальностей, нет добрых и злых, нет полезных и вредных, нет "симпатичных" и "несимпатичных"»²⁶.

Последние годы жизни Овсяннико-Куликовский работал над мемуарами. Эта незаконченная книга принадлежит к его лучшим произведениям; в ней сочетается широкая обрисовка идейной и научной атмосферы последней трети XIX в. с точностью и колоритностью портретных характеристик. Обостренный психологизм — ведущая черта мемуаров, предметом же психологического анализа автор последовательно делает чуть ли не каждого, с кем сталкивала его судьба (М.П. Драгоманова, Н.И. Зибер, П.Л. Лаврова, М.М. Ковалевского, А.А. Потебню и многих других), а также — в первую очередь — собственную личность. Личность Овсяннико-Куликовского вырисовывается в мемуарах необычайно симпатичной, гуманной, естественной, с полным

«отсутствием психического лицедейства», если употребить его выражение, сказанное о Ковалевском.

Оглядывая деятельность Овсяннико-Куликовского в целом, следует сказать, что хотя его теоретические позиции, как правило, далеко превзойдены современной наукой, читатель все же найдет в его работах огромное количество интересных и тонких разборов, выводов и замечаний. В литературоведении, кроме того, отрицательный эффект «эксперимента» (воспользуемся любимым словом ученого) часто связан с эффектом положительным.

Развитие Овсяннико-Куликовским психологизма как бы в обход «особой эмоции формы» продемонстрировало необходимость более твердых критериев и привело к объективной «психологии искусства» Выготского. Форсирование традиций культурно-исторической школы в «Истории русской интеллигенции» и стремление сочетать их с психологизмом, начатками биографического метода и т. д. опять-таки остро обнажило проблему формы, на этот раз в аспекте не психологии, а самой поэтики, и таким образом содействовало развитию и расцвету формальной школы.

Наконец, имела значение и нравственная окраска деятельности Овсяннико-Куликовского, о чем хорошо сказал не кто другой, как Горнфельд, не раз выступавший острым критиком его метода: «Не педагогические цели ставила она себе, а самодовлеющие цели свободного научного исследования; но такова была ее конструкция, таков был животворивший ее дух пытливой научной мысли, осторожной, себя проверяющей, полной ответственности, что это чувство духовной ответственности должно было передаваться его читателю»²⁷.

Надо надеяться, передастся и современному читателю.

¹ О лингвистических штудиях Овсяннико-Куликовского см.: *Виноградов В.В.* История русских лингвистических учений. М., 1978. С. 104–110. Есть специальные работы: раздел об Овсяннико-Куликовском (написан Н.В. Осьмаковым) в: *Академические школы в русском литературоведении*. М., 1975. С. 354–399; *Осьмаков Н.В.* Психологическое направление в русском литературоведении. Д.Н. Овсяннико-Куликовский. М., 1981.

- ² Горнфельд А.Г. Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924. С. 59–70.
- ³ Цит. по: Ветухов А. Язык, поэзия и наука. Харьков, 1894. С. 10 (цитата из университетских лекций Потебни). О Потебне см. также: Академические школы в русском литературоведении. С. 305–354 (раздел написан А.П. Чудаковым).
- ⁴ Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 332.
- ⁵ Овсяннико-Куликовский Д. Язык и искусство. СПб., 1895. С. 18–20.
- ⁶ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965. С. 42.
- ⁷ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы (теория словесности). 5-е изд. М.; Пг., 1923. С. 8–9.
- ⁸ Выготский Л.С. Указ. соч. С. 50.
- ⁹ Горнфельд А.Г. Боевые отклики на мирные темы. С. 63.
- ¹⁰ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы. С. 8.
- ¹¹ Райнов Т. «Психологическое творчество» Д.Н. Овсяннико-Куликовского // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. V. С. XI.
- ¹² Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Басня, пословица, поговорка. Харьков, 1914. С. 91.
- ¹³ Райнов Т. Указ. соч. С. XII.
- ¹⁴ Горнфельд А.Г. Экспериментальное искусство // Русское богатство. 1904. № 7. Отд. II. С. 17.
- ¹⁵ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Лев Николаевич Толстой. СПб., 1911. С. 53, 55.
- ¹⁶ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы. С. 21.
- ¹⁷ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Лев Николаевич Толстой. С. 66–67.
- ¹⁸ Там же. С. 67.
- ¹⁹ Там же. С. 71.
- ²⁰ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1914. Т. VIII. С. 226.
- ²¹ Там же. С. 256.
- ²² Там же. С. 243.
- ²³ Там же. С. 257.
- ²⁴ Там же. Т. V. С. 242.
- ²⁵ Горький М. Материалы и исследования, М.; Л., 1941. Т. 3. С. 143–144.
- ²⁶ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Психология национальности. Пг., 1922. С. 18–19.
- ²⁷ Горнфельд А.Г. Боевые отклики на мирные темы. С. 89.

III

Из «Нового мира»

Художественная условность и время (К вопросу о современном стиле)

Спорам о современном стиле, которые страстно и убежденно ведутся у нас на протяжении ряда лет, недостает иногда одного качества – конкретности. Чаще всего вопрос ставится так: соответствует ли «современному стилю» та или другая черта? Например, краткость. Писать кратким, лаконичным, как иногда добавляют – «телеграфным», языком современно или нет? Фраза синтаксически сложная, тянущаяся, как иногда добавляют – «толстовская», сохранила право на существование или нет? В таком подходе неприемлемы ни средства, ни цель. Цель – потому что принятие решения о современности или несовременности какой-либо черты (даже если бы и удалось его принять) – это слишком тощий плод творческой дискуссии; никого, кроме жаждущего регламентации схоласта, он бы не насытил. Средства – потому что выбирается для решения вопроса не самый верный, хотя, быть может, и самый короткий путь.

Ведь если я говорю, что такой-то признак современен (или несовременен) – значит, мне известно то идеальное выражение «современного стиля», та норма, к которой писателям остается еще только стремиться. Но спрашивается, каким образом я смог познакомиться с этой нормой, если не из результата деятельности самих писателей – этого первичного и самого полного выражения художественных вкусов современности? Однако допустим, что мне удалось вывести эту «норму» прямым путем, из эстетического самосознания эпохи, к которому я как читатель не могу быть непричастен (в истории не раз бывало так, что критика выражала потребности своего времени раньше художественной литературы). Но и в таком случае разве не могла одновременно – пусть менее интенсивно, чем в критике, – проявиться эта норма в сфере художественной, ну хоть в самых начатках, «элементарно»?

Не важнее ли конкретное осознание сильных и слабых сторон определенного явления, чем присвоение ему громкого, но, в сущности, ни к чему не обязывающего титула «современный стиль»? В конце концов выводы сделает каждый для себя сам, были бы представлены критикой соответствующие данные.

1

Усиление элемента условности в новейшей литературе — факт, на который обращают внимание многие советские и зарубежные критики. Но мы поначалу остановимся только на небольшой «части» этой условности — на том ретроспективном, «обратном» способе ведения действия, который получил особое распространение в драме.

У Жана Ануя в «Жаворонке» герои пьесы разыгрывают историю, давно уже им известную. То же самое и в «Антигоне», где выдерживать «ретроспективную дистанцию» помогает хор.

У Артура Миллера в пьесе «Вид с моста» действие разворачивается по мере того, как его комментирует Алфиери; он как адвокат уже познакомился с историей грузчика Эдди Карбоне и теперь выносит ее на суд зрителей.

У Назыма Хикмета в «Дамокловом мече» на сцене перед нами проходят события жизни летчика А.Б. Но эти события уже произошли, они уже описаны в том таинственном письме, которое получили архитектор и его жена и которое теперь они «читают» вслух зрителям.

У П. Когоута в пьесе «Такая любовь» действие строится как разбирательство дела студентки Лиды Матисовой, как расследование истории ее самоубийства, которое уже произошло.

В «Иркутской истории» А. Арбузова хор предупреждает: «Вот такая история случилась на реке Ангаре, недалеко от города Иркутска», и герои, в том числе и погибший Сергей, вспоминают события своей жизни.

Пьеса К. Симонова «Четвертый» разворачивается как воспоминание главного героя, и почти все остальные персонажи пьесы — это «люди, возникающие в его памяти».

У молодого драматурга Г. Полонского в пьесе «Сердце у меня одно» события предваряются обращением главного героя к зрителям: хотят ли они знать о думах и мироощущении

сегодняшнего советского юноши; если хотят, то он, Олег Чубарев, расскажет им историю своей любви.

Сходных примеров из литературы последнего времени можно привести немало. Что это — мода, подражание, увлечение одним удавшимся приемом построения драмы? В какой-то мере и мода, и подражание, и увлечение приемом — но, кроме того, очевидно, и выражение общей насущной необходимости; ведь наблюдается это явление и в творчестве больших художников. И отдают ему порой дань те, кто был строго верен традиционному построению драмы. И не только драмы.

Вы читаете роман Джузеппе Томази ди Лампедуза «Леопард». Традиционнейшая по форме хроника жизни одной семьи. Обстоятельная, добротная, реалистическая манера повествования. Стил, который, по отзыву Марио Аликаты, «далек от проблем итальянской прозы послевоенных лет, особенно от проблем молодых писателей». Подробности жизни Сицилии в середине прошлого века, которые мог увидеть только очевидец или восстановить исторический романист. И вдруг в описании визита Анджелики к дону Фабрицио вы наталкиваетесь на имя Эйзенштейна: «...удачнейший прием, который по силе режиссерского замысла можно, пожалуй, сравнить с появлением детской коляски у Эйзенштейна». Старые романисты обычно разрешали себе лишь перестановки «кадров» («То, что случилось перед этим, читатель узнает из следующей главы...»). А тут отмерено доброе столетие! Рассказчик, который видел, как улыбалась Анджелика, слышал, что говорил князь дон Фабрицио своему племяннику, т. е. играл роль очевидца описываемых событий, оказывается, знаком с «Броненосцем "Потемкиным"»... Зачем автору понадобилось нарушать последовательность этой роли, старательно поддерживаемую в традиционном романе?

Явление, с которым мы сталкиваемся в этих примерах, заключается не в замедлении или ускорении хода событий, не в переброске действия через десять, двадцать или сто лет, а именно в определенном нарушении системы его объективного развертывания. Для реалистической литературы XIX и начала XX в. и особенно для драмы это было в общем не характерно. Реалистическая драма приучила нас не только к тому, что автор отходит в сторону, старательно прячется за кулисы, полагаясь целиком на своих героев, но и всеми силами поддерживает иллюзию непосредственности действия. События развертываются по мере того, как мы узнаем о них. Действие происходит на наших

глазах, и мы вместе с автором выступаем его первыми очевидцами. Конечно, и здесь было много условного (автор «только» притворялся бесстрастным очевидцем; действие «только» казалось непосредственной данностью), однако в общем это не выходило за рамки первичной условности всякого искусства; к тому же она всемерно скрывалась, делалась незаметной.

В приведенных примерах соотношение «реального» хода действия и хода его воспроизведения меняется. Реальное действие уже свершилось. О нем уже знает рассказчик – отдельное лицо или хор. А мы узнаем о нем от рассказчика лишь в той мере, в какой он считает нужным нам об этом поведать. Условность не только не маскируется, но и достигает более высокой степени, нового качества.

Какова подоплека этого изменения? Те, кто рассматривают его как хитрый прием «уловления» читательских сердец, не совсем правы. Пусть субъективно это иногда и так: сами писатели любят говорить об особых путях к сердцу читателя, которые приходится ныне искать, учитывая, в частности, конкуренцию новых видов искусства – кино, телевидения. Однако в произведении искусства – не только в выдающемся произведении, буквально в любом – ни одно нововведение не остается чисто формальным, но, напротив, приобретает смысловую, содержательную нагрузку.

Содержательность отмеченного выше «приема» видна уже в стремлении усилить обобщенность действия. Это основано на простой психологической закономерности. Ведь если рассказчик – адвокат Алфиери, летчик А.Б., поэт Олег Чубарев, хор из «Иркутской истории» и др. – считает нужным что-то поведать, то это неспроста. Мы уже настораживаемся. Вспоминают обычно не все, а только то, что показалось особенно интересным и важным, запечатлелось в сознании надолго. Рассказчик обращается к прошлому (давнему или только вчерашнему – неважно), чтобы вытащить из небытия то, что достойно воспроизведения, и в такой «редакции», которая его достойна.

Мы знаем, что обобщение – задача искусства вообще, что творчество всегда основано на воспоминании, но при отмеченном композиционном принципе эта задача выступает наружу, подчеркивается, призвана непосредственно воздействовать на наше эстетическое сознание.

Названный принцип лежит в основе интереснейшего художественного явления нашего времени – «эпического театра»

Брехта. Бертольт Брехт сравнивал свой театр с прохожим на улице, который рассказывает собравшимся о только что случившемся несчастье. Но прохожий – свидетель уличной драмы – не будет добиваться в своем рассказе полнейшего сходства с персонажами этой драмы – скажем, с шофером и с пострадавшим. Манерой своего рассказа, интонацией, мимикой он передает нам поведение этих людей так, как оно ему представилось со стороны, хотя при этом поочередно будет играть роль каждого из них. Он выразит «принцип отчуждения» не столько прямой оценкой, приговором, сколько внесет его в самую манеру своего рассказа, и там, где можно было ожидать воспроизведения всего многообразного хода события, возникнут, как писал Брехт в трактате «О повседневном театре», лишь «такие подробности, которые помогают нам понять, как произошло несчастье».

А вот гротескные драмы Жана Ануя – писателя, который по своей манере далек от эпического театра Брехта и которого, однако, роднят с ним поиски более концентрированного способа художественного выражения.

В «Жаворонке», после того как актеры разобрали каски, шлемы и прочий реквизит, оставленный от предыдущего спектакля, Варвик предлагает приступить к суду над Жанной. «Но, ваше сиятельство... Прежде ей надо сыграть всю свою жизнь. Всю свою коротенькую жизнь. Огонек невыносимо яркий и рано погасший». Это говорит судья Жанны д'Арк, епископ Кошон, но в его реплике откровенно звучит теплый, поэтический голос автора.

Кроме того, что значит заново пересказать уже завершившуюся историю? Пересказывать ведь будешь не все, а лишь то, что обнажает внутреннюю логику, и не беда, если при этом в устах персонажа окажутся слова, которые он, по своему положению и уровню развития, произнести не мог.

Выпрашивая у знатного господина Бодрикура эскорт для проезда к дофину, Жанна – неграмотная деревенская девушка, не умевшая даже расписаться, – говорит как завзятый политик. Но внутренняя логика этого разговора, в котором хитрость Жанны может соперничать только с ее простодушием, а безвольный Бодрикур принимает внушенные ему мысли за собственные, вычерчена с неумолимой строгостью.

Сцена встречи с дофином Карлом – в которой Жанна ободрающе называет его «сыном», а после его решения назначить Жанну главнокомандующим хлопает в ладоши и кричит: «Браво,

маленький Карл! Видишь, как это просто!» — эта сцена лишена и тени исторического правдоподобия, однако внутренняя логика «обработки» августейшей особы опять-таки вычерчена со скрупулезной точностью.

Необычный костюм Жанны д'Арк — «вроде спортивно-тренировочного» — в известной мере символичен: скрещение исторического и современного заметно в каждом из персонажей «Жаворонка». В конце концов все они — герои исторического прошлого, но такие, какими бы их увидели и представили люди нашего века, причем в домашней, а не театральной обстановке, не прибегая к перевоплощению.

Правда, для точности надо сказать, что в принципе «отчуждения» у Жана Ануя нет той беспощадной «объективизации», что в эпическом театре Брехта. У него историю «уличного происшествия» вспоминает не сторонний прохожий, а сам пострадавший и виновник — пусть с современной душой и современным строем мыслей, но все же сам участник события. Это не способствует беспристрастности «показаний». В условных пьесах французского писателя герои спорят друг с другом уже не по сценарию, а отступая от него, волнуются, выходят из своей «роли»; то, что они разыгрывают, слишком близко их сердцу, чтобы сохранять невозмутимость. Так, у Пиранделло, одного из любимых драматургов Ануя, текст пьесы превращается подчас в либретто, которое герой должен исправить и дополнить...

Однако в данном случае важны не столько эти различия, сколько общее для многих писателей стремление столкнуть противоположные планы — сегодняшнее и вчерашнее, современное и историческое, индивидуальное и «отчужденное», чтобы вызвать в точке пересечения необычайно яркую вспышку художественной энергии. Всегда ли подобное стремление увенчивается успехом и всегда ли в точке пересечения возникает яркая вспышка, а не что-либо иное — об этом мы скажем ниже... Но коль скоро такая вспышка возникла, то ее художественный эффект еще и в том, что она преобразует контуры предметов, отбрасывает на них — воспользуемся термином немецких романтиков — некое магическое освещение (*magische Beleuchtung*).

В пьесе, в которой Жанна д'Арк, Карл, Варвик возникают как странные и естественные гибриды XV и XX вв., возможно, чтобы и Инквизитор — этот важнейший для проблематики драмы персонаж — декларировал свое политическое беспристрастие: «Я не знаю ни лагерь английский, ни лагерь Арманьяков. Мне со-

вершенно безразлично, кто будет править Францией». Это лицо идеализированное и символическое. Инквизитор выражает идею смирения человека перед догмой, перед системой, и его спор с Жанной д'Арк, которая своими высказываниями о Человеке и больше всего своим поведением выступила против этой идеи, — образует кульминацию пьесы. Каждое слово этого спора рождает гулкое эхо, как под сводами храма. Это спор о человеке вообще, о непокорности вообще. Правда, он не настолько абстрактен, чтобы не увидеть в нем реальных, современных забот французского писателя-гуманиста, но и не настолько конкретен, чтобы его нельзя было приложить к другим эпохам и ситуациям. Это квинтэссенция идеи исторического прогресса, как его понимал Жан Ануи в пору создания «Жаворонка».

Гротескное начало, которое сталкивает века, эпохи, извлекает из них некий абстрактный, обобщенный смысл, все глубже укореняется в сегодняшней литературе, в том числе и в произведениях, далеких по манере повествования от гротескной фантастики. Раньше с понятием гротеска (мы имеем в виду не только его разновидность — сатирический гротеск, но гротеск в целом) почти всегда связывалось резкое нарушение бытового правдоподобия. При мысли о гротеске в сознании возникали поющие птицы Звонящего острова из «Гаргантюа и Пантагрюэля», полулюди-полуживотные еху из «Путешествий Гулливера» или же необычайные приключения носа майора Ковалева. Гротескно-фантастические формы успешно развиваются и в современном искусстве, но подобно тому как они испытали сильнейшее влияние традиционно-реалистических стилей (подчас безудержная, ничем не сдерживаемая фантастика объединяется с бытовым правдоподобием и полной естественностью психологизма), так, в свою очередь, и эти стили не остались без воздействия гротескно-фантастического начала. В современной литературе все чаще встречаешь произведения, в которых все почти буднично, почти обычно, почти реально; допущено только легкое, едва заметное «остранение» — и вот уже на рисуемое полотно упал гротескный отблеск.

Если теперь снова вернуться к «Леопарду», легко понять, случайно ли мелькнуло имя Эйзенштейна в повествовании, которое относится к событиям столетней давности.

Прежде всего это не единственный случай отступления писателя от своей роли очевидца изображаемых событий. Так, в описании бесконечных блужданий Анжелики и Танкреди

по старинному замку в разгар чувственного томления двух юных любящих существ писатель вдруг резко меняет и тон и угол наблюдения: «То были лучшие дни в жизни Танкред и Анджелики... Но в ту пору они еще не знали об этом и стремились к будущему, которое представляли себе в конкретных формах; на деле же все затем оказалось одним лишь дымом и ветром... То были дни подготовки к их браку, который впоследствии оказался неудачным и в чувственном отношении: но эта подготовка была значительна сама по себе, она была цельной, прекрасной и краткой и походила на мотив, которому суждено пережить давно позабытую оперу, из которой он взят; в таких мотивах под игриво-целомудренной завесой обнаруживаешь все, что должно было развиваться в самой опере, но так и не развилось из-за неумения автора, обрекшего на провал свое произведение».

Писатель уже знает все заранее. Он вносит охлаждающий скепсис там, где его герои кажутся слишком патетическими; указывает на своекорыстие или тщеславие, где, на первый взгляд, действует одно благородство; видит черты угасания и смерти в том, что выглядит торжествующим и излучающим силу. Он не идеализирует ни старину, ни новизну, ни консерваторов, ни либералов. И хотя в человеческой истории, как в жизни его героев в пору их молодости, были истинно прекрасные моменты, однако по своему преходящему характеру и непрочности они напоминали скорее случайные пленительные мотивы, чем цельное, совершенное произведение.

Трагедия Жана Ануя «Антигона» заканчивается словами Хора: «Вот и все... Те, кто должны были умереть, умерли: и те, кто верили во что-то, и те, кто верили в противное, и даже те, кто ни во что не верили и попали в эту историю случайно, ничего в ней не понимая. Все мертвецы одинаковы — они окоченели и гниют, никому не нужные. А те, кто остались в живых, понемногу начнут забывать о них и путать их имена».

Это очень родственно тому *взгляду сверху*, с которым написан и «Леопард». Отразился ли в этом, как считает Марио Аликата, горький пессимизм «одного из последних представителей феодального класса» или же более широких, не только аристократических кругов современного буржуазного общества, — во всяком случае, это цельное и симптоматичное в своих основах мировосприятие. Оно и определило поэтический строй романа.

Но, скажут, каждое произведение обобщает или претендует на обобщение. Это так, но и в том обобщении, с которым мы встречаемся в современной литературе, есть какая-то новая, настойчивая, проникающая нота, есть что-то от «подведения итогов», от непрерывного поиска философского смысла в любом, даже самом частном, мелком, удаленном от дорог истории случае. Несомненно, в этом отражается какая-то коренная черта современного философского и эстетического мышления. Предчувствие ли это «апокалиптической гибели» человечества? Вера ли в новые, еще невиданные его взлеты? В разных случаях по-разному...

А как же те литераторы Запада, которым по внутреннему пафосу их творчества вообще чуждо представление о единстве и общности мира? «Это сознание фрагментарности, — пишет известный австрийский литературовед Эрнст Фишер, — возобладало вместе с развитием и с проблематикой капитализма, и всякого рода обломки, вещественные и человеческие, рычаги и руки, колеса и нервы, будничность и сенсация, казалось, хаотически включены друг в друга. Теснимая разнородными деталями, фантазия была уже не в состоянии воспринимать их как целое»¹.

Но крайности сходятся. В утверждении, что мир — это игралище слепых, темных, разрозненных сил, пожалуй, не меньше обобщения, чем в идее исторического единства и прогресса, только последнее оставляет огромное поле неизвестного и подлежащего исследованию, первое же просто воздвигает перед нашим взором непроницаемую стену. В пронизанных болью и отчаянием фантазмагорических видениях Кафки в известном смысле не меньше гротескного обобщения, чем в апеллирующей к разуму и к идее общественного прогресса драматургии Брехта.

Обобщают литераторы, верящие в гуманные начала человечества и разочаровавшиеся в них; обобщают пессимисты и оптимисты — каждый на свой лад. Не хочется называть это качество чувством историзма — это слишком ко многому обязывающее слово, к тому же подчас как раз за счет потери чувства историзма достигается сегодня обобщение; скорее это *чувство итоговости*. И условность во многих случаях ему подчинена.

Впрочем, в этом дает себя знать и другая «итоговость» — художественная и отчасти психологическая. В рассуждениях

В. Турбина относительно психологизма в его книге «Товарищ время и товарищ искусство» есть доля истины. Не в том, конечно, смысле, что психологизм в искусстве изжил себя и отныне должен уступить место раскрашенным лубочным поделкам; а в том, что изменяется сама природа, метод психологического письма. Фундаментальные основы психологизма заложены классиками, и нужно какое-то перекрытие, чтобы строить дальше. У великих реалистов прошлого пафосом их психологического анализа чаще всего было создание законченных, рельефных, собирательных типов. Исчерпало ли время резервы психологизма, возможности дальнейшего углубления в человеческую психику? Конечно, нет. Усложнило ли сами способы психологического анализа? Конечно, да.

И тут возникает вопрос: не замечаем ли мы, как в наше время художники стремятся не столько к открытию новых художественных типов, сколько к обнаружению более глубоко упрямых, так сказать, «первоначальных» человеческих эмоций? Центр тяжести зачастую переносится на мельчайшие движения человеческой души, которые в своей всеобщности и «элементарности» поневоле размывают рельефные очертания прежних типов.

Так, главные герои романов Хемингуэя – лейтенант Генри, Роберт Джордан, полковник Кантуэлл и другие – в сущности, представляют варианты одного психологического типа, одного характера. Но мы не замечаем этой похожести, потому что приращение каждой новой черты к уже сформировавшемуся облику, новое оживание уже ненового характера нам в данном случае важнее, чем многообразие «типов». Таким образом, у поэта «одна тема» переходит из стихотворения в стихотворение, обогащаясь только оттенками и нюансами, однако в них-то все дело.

Может быть, это применимо только к «положительным героям»? Но вот у такого современного художника, как Е. Шварц, схожи не только «положительные» – все эти рыцари, Ланцелоты, Ученые, Медведи, но и отрицательные персонажи; в них тоже важнее всего развитие и углубление однажды открытых характеров и типов.

И условность в сегодняшней литературе часто служит средством обнаружения этого психологического уточнения и утончения.

Раньше в драматургии, у Мольера например, добродетельные персонажи не только провозглашали дорогие автору мысли,

но одновременно выполняли и «полезную работу»: способствовали обнаружению сущности отрицательных героев – Гарпагонов, Тартюфов, Журденов, провоцировали их на высказывания и поступки. Без таких уколов и толчков «со стороны» персонажи раскрываться еще не умели. Со временем было выработано искусство «самодвижения» характеров, теоретически сформулированное Гегелем, герои раскрывались без нажима, без посторонних толчков, в естественном взаимодействии друг с другом и с окружающей средой.

А что, если все-таки нарушить это «самодвижение», вызвать на поверхность то, что при обычном, естественном развитии действия не обнаружилось бы? Такой вопрос все чаще можно слышать в современной литературе. Раньше нарушение «самодвижения» характеров было в основном уделом сатириков, умевших таким путем раскрывать в человеке неожиданное, обнажать, как говорил Салтыков-Щедрин, его «готовности». Теперь оно – с помощью условности – все больше укореняется в несатирической, «обычной» литературе. Это своего рода катализатор, ускоряющий течение психической реакции. Так, появляются Человек в мантии у П. Когоута, властно определяющий и направление, и темп, и тон взаимодействия героев в ходе пьесы, трое военных у К. Симонова, будоражащие совесть «четвертого»...

Писатели нарушают принцип «самодвижения характеров», потому что они хотят получить что-то сверх него (разумеется, мы говорим лишь о тенденции, но не о каждом случае). И в той условной ситуации, которая создана, с тем условным допущением, которое намечено, герои раскрываются обычно с «прежней» естественностью.

Так осуществляется синтез условности и правдоподобия, новых форм художественной выразительности – с традиционными. Те, кто считают, что отныне в искусстве наступает век «чистой условности», едва ли рассуждают в согласии с фактами. Нет, формы безусловные далеко еще не исчерпали своих возможностей, и предвещать их гибель преждевременно. Но, кроме того, не является ли для нашего времени более характерным синтез условных форм с традиционно-реалистическими, а не «вытеснение» одного другим? Дж. Гасснер в книге «Форма и идея в современном театре» видит в подобном слиянии средство выхода из тупика, в котором находится, по его мнению, реалистический театр, путь его развития в ближайшие годы.

Однако и такой вывод небесспорен. Искусство развивается слишком сложными путями, чтобы можно было втиснуть его судьбу в одну формулу. Будут еще и новые победы безусловных форм искусства (кто теперь, после повести А. Солженицына, способен у нас в этом сомневаться^{2?}), и новые обращения к условности, и их параллельное более или менее мирное сосуществование – для того чтобы предвидеть это, не надо особой проницательности, это подсказывается самой спецификой искусства, богатством его возможностей.

3

Условность заложена в природе искусства, но конкретную форму сообщают ей время и позиция писателя. Каково индивидуальное своеобразие этой условности, ее художественная особенность у того или иного писателя – вот в чем вопрос.

В нашей критике распространено мнение, будто бы источником подвига героев Ануэя является абстрактный принцип. «Когда Антигона Ануэя ведет борьбу против Креона за право предать земле тело брата и идет на смерть, она делает это не ради брата, не ради какой-то идеи: "Ни для кого. Для меня самой"». «Отсутствие цели, во имя которой совершается подвиг, изолированность от общенародного дела лишают этот подвиг трагедийной содержательности», – пишет Е. Старинкевич в статье «Проблемы трагедии и современность» (Вопросы литературы. 1962. № 2).

Часто к этому добавляют: всем, кто окружает Жанну д'Арк, начиная с ее отца и матери, глубоко безразлична судьба отечества, патриотические чувства героини.

Это так, но и не так. Обратили ли внимание оппоненты Жана Ануэя на последние строки «Жаворонка»? Казнь героини вдруг откладывается, и люди, которые готовились быть ее палачами, говорят:

«К а р л. Люди вечно будут рассказывать ее (историю Жанны д'Арк. – Ю. М.) друг другу, а наши имена забудут. Затравленный зверек, умирающий в Руане, – это не конец... История Жанны д'Арк – это история со счастливым концом!

Б о д р и к у р (довольный, помогая остальным разбирать хворост). Хорошо, что я поспел вовремя... Вот же дурачье, они собирались сжечь Жанну д'Арк!..

О т е ц. ...Такой дочерью можно гордиться. Я всегда говорил: у этой девчонки большое будущее!..»

Слова о великом будущем Жанны д'Арк вложены в уста тех, кто больше всего оказывал ей противодействие, кто был далек от понимания ее исторической миссии. Это условность? Нарушение цельности характеров? Да. Но если мы признаем, что условность содержательна, то, очевидно, и такого рода «неправильности» не произвольная игра воображения, которой можно пренебречь, а форма выражения смысла.

Во имя чего совершается подвиг? Почему Антигона пыталась похоронить тело Полиника? Действие пьесы разворачивается как последовательное удаление, «отсечение» всевозможных мотивов, могущих показаться причиной подвига Антигоны. Может быть, она идет на смерть ради любви к брату? Но, оказывается, Полиник и Антигона не были дружны. Может быть, она чтит в нем героя, павшего на поле брани? Но, оказывается, это был гуляка и честолюбец, взявшийся за оружие не из высоких побуждений. Может быть, она верит в таинства погребального обряда, чести которого лишают Полиника? Но нет: для Антигоны Ануя с ее современным мироощущением погребальный обряд – это пустая, тягостная формальность. Может быть, она верит в успех своего замысла? Но тело Полиника и днем и ночью охраняют стражники, и, даже если Антигоне удастся забросать его землей, оно будет тотчас снова откопано. А в довершение всего Антигоне говорят: неизвестно, труп ли это Полиника или его противника Этеокла – оба были изуродованы в бою...

«Так для кого же этот подвиг?» – спрашивает Антигону Креон. И та отвечает: «Ни для кого. Для меня».

Но не будем спешить с принятием этого ответа за так называемый ключ к пьесе. Смысл художественного произведения постигается не с помощью ключа (это было бы очень легкое занятие, благо каждое произведение может предоставить таких ключей с избытком), а из сопоставления всех его частей и компонентов, из их полифонического звучания.

Одна из последних сцен показывает нам Антигону в тюрьме. До казни осталось немного времени. Антигона всматривается в лицо стражника. Ведь это «последний человек, чье лицо я вижу». И, вслушиваясь в его неторопливо-самодовольную речь о том, что в стражниках служить много выгоднее, чем в солдатах, что квартира, отопление, пенсия (опять характерный для Ануя анахронизм!) – это все вещи стоящие, – Антигона восклицает:

«Это ужасно! Сейчас, рядом с этим человеком, я перестала понимать, за что умираю».

Но подождите: ведь Антигона уже раньше решила, за что она умирает; ведь она уже сказала Креону, что этот подвиг «ни для кого», только «для меня»... Откуда же этот пристальный интерес к окружающему миру, к случайному, чуждому ей человеку? И при чем тут разочарование – разочароваться ведь можно только в том, что действительно было, во что действительно верил...

В «Жаворонке», который, в сущности, продолжает ту же гуманистическую тему, мысль автора выражена еще более рельефно, чем в «Антигоне». Здесь уже отчетливо видно, из каких побуждений вырос подвиг Жанны д'Арк. Также, по законам драматургической манеры Ануя, «отсекаются» лишние мотивы, но на этот раз это все то, что могло бы создать впечатление мелкой цели, личной заинтересованности. Жанной руководили не месть, не личное горе, не бегство от нужды. Война прошла в стороне от ее селения. Семья жила в достатке. Крестьянская работа была ей по душе. Жанна взялась за оружие, потому что ей велели ее «голоса», ее сознание долга.

И главный обвинитель Жанны на суде – Инквизитор – берет слово тогда, когда понимает, что источник ее подвига не дьявол (как думал Фискал), не гордыня (как считал Кошон), а любовь к человеку. Эта любовь подвергается на суде труднейшим испытаниям. «Человек лжив, своекорыстен, способен на подлость», – говорят Жанне, и она отвечает: «Знаю». Человек – это грязь, похоть, непристойные видения на ночном ложе, и она снова говорит: «Знаю». Она принимает человека таким, каков он есть, любит человека земного, а не идеального.

«Да, сударь, и он грешит, и он гнусен. А потом вдруг неизвестно почему (он так любил жить и наслаждаться, этот поросенок) он при выходе из дома разврата бросается наперерез несущейся лошади, чтобы спасти неизвестного ему ребенка, и с переломленными костями умирает спокойно...»

И все же Жанне тоже суждено пережить тяжелые сомнения Антигоны. Король отступится от Жанны д'Арк. Товарищи не выручат ее из плена, уйдут прочь, забудут об общем деле. И даже боевой товарищ Жанны д'Арк Ла Ир, от которого так хорошо пахло луком, потом, вином, пахло человеком, с которым так славно было скакать утром по росистой траве, ощущая тепло друга, – Ла Ир тоже продается другому князю...

Что же остается делать человеку, идущему на подвиг ради людей, предавших его? Только одно — идти на подвиг!

Жанна не Антигона, но ведь и она утверждает, что подвиг нужен прежде всего для нее одной, ни для кого другого, ведь и она после всех обрушившихся на нее ударов и разоблачений говорит, что Жанну смилившуюся, отступившую она себе просто не представляет (кстати, это почти текстуальное совпадение со словами Антигоны).

Как же понимать это сакраментальное: «Ни для кого. Для меня»? Только ли как утверждение самоуважения, верности высоким качествам своей личности? Не есть ли это в первую очередь верность самим идеалам, стоически сохраняемая и тогда, когда сами эти идеалы подвергаются труднейшим испытаниям?

Утверждение, что герои Ануйя поступают из «чистого принципа», низводит их до уровня педанта Гуго Пекторалиса из повести Лескова «Железная воля». Нет, не абстрактный принцип, а подлинный гуманизм вызвал подвиг, но этот подвиг все же не мог не выразиться несколько отвлеченно.

И тут мы подходим к источнику условности у Ануйя.

В словах Жанны д'Арк о человеке мелькнула фраза: а потом *«вдруг неизвестно почему»* он становится героем. Превращение непонятно, но оно происходит.

В перспективе люди, которые сегодня пришли поглазеть на казнь героини, становятся ее друзьями, и слова о бессмертии Жанны д'Арк произносят Карл, Бодрикур, отец...

В том месте, где сегодняшнее переходит в завтрашнее, сущее в должное, относительное в абсолютное, «да» в «нет» (любимые категории Жана Ануйя), — возникает некая ослепительная, эмоциональная вспышка; мы отчетливо видим непрерывность развития, но не знаем, как эти противоположности соединились, каким образом возникла их связь.

Конечно, нетрудно обвинить автора «Жаворонка» в том, что он оставляет противоречия открытыми. Но если не абстрактное морализирование, а жизнь питает конфликты пьес французского драматурга, то не намного ли труднее сохранять верность принципам гуманизма в тех случаях, когда повседневность, будничность завлакивает эти принципы едкими, непроницаемыми испарениями? И мы, не упускающие случая отметить какую-нибудь недостачу по этой части, всегда ли по достоинству оцениваем мужество писателя, который в век крушения гуманизма говорит «нет» господствующему миропорядку и «да» Человеку?

Другое дело, что это не единственная возможная форма утверждения человечности – и не всегда самая сильная. И тут «концепция гуманизма» Ануя заставляет нас снова вспомнить Брехта, у которого идеи революции и социализма наложили отпечаток даже на природу условности. На примере Брехта можно увидеть, кстати, содержательность той обширной области условности, которая связывается с принципом «сгущения красок», заострения.

И. Крылов некогда писал: «Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо в своем месте. Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы. Скупому очень свойственно зарыть деньги; но если бы автор вздумал заставить своего скупого зарыть их на большой улице середь бела дня, то сколь бы ни комически обработал он такое явление, но зритель все остался бы им более удивлен, нежели восхищен».

Особенность художественной манеры Брехта состоит в том, что автор многократно нарочито подчеркивает условность приема. Скупой у него, говоря словами Крылова, зачастую зарывает деньги на большой улице...

В одном из брехтовских шедевров – пьесе «Человек есть человек» («Что тот солдат, что этот») – рассказывается о том, как был обманут простой индийский упаковщик Гали Гай.

При совершении налета на буддийский храм – пагоду – пропал солдат британской колониальной армии Джерай Джип. Его товарищи, соучастники преступления, решают выдать случайно подвернувшегося Гали Гая за пропавшего Джерая Джипа. Но как заставить упаковщика стать солдатом? Гали Гай мягок, доверчив, и солдаты приготавливают ему удивительную ловушку: пусть Гали Гай, чью бедняцкую жажду удачи, обогащения они так же хорошо раскусили, как и его податливость, – пусть Гали Гай приобретет и тут же продаст... слона. Солдаты рассчитывают обвинить Гали Гая в спекуляции имуществом британской армии и таким путем получить над ним полную власть.

Но этот слон, которому предназначено погубить Гали Гая, совсем необыкновенный, чудесный слон! На глазах у зрителей начинается невероятнейший фарс – сооружается слон с помощью палки, полевой карты, бутылки с водой и прочих подручных вещей... Но поверит ли Гали Гай, что это слон? – спрашивает один из солдат. Поверит, отвечает другой, если он тут же увидит, что вдова Бегбик (с которой заранее обо всем условились) согласна купить у Гали Гая этого слона.

Так и произошло. «Если вы действительно хотите купить этого слона, то я его хозяин», — говорит Гали Гай вдове Бегбик.

Есть что-то вызывающе дерзкое в том заострении, с каким конструирует драматург эту сцену — до полного освобождения от того, что хоть отдаленно напоминало бы «правдоподобие», до открытой демонстрации всех внутренних пружин. И одновременно — что-то очень поэтичное и грустное: ведь если обмануть Гали Гая так просто, если его легкое верие так слепо, то тем горше...

Фантастическая условность, особенно с той откровенно балаганной окраской, какую приобретает она у Брехта в сцене продажи слона, всегда рождает подсознательное ожидание разрядки: кажется, вот-вот упадут наброшенные «фокусником» яркие покрывала, спадет напряжение — и взгляду зрителя предстанут обычные, соизмеримые с его понятиями и представлениями предметы. Не может же быть, чтобы Гали Гай — пусть он на первых порах не замечает обмана — дал погубить себя из-за этого слона! И тут мы вдруг оказываемся во власти той смелости изобретения, которая отличает большого художника... Нет, драматург не дает зрителю желаемого спада напряжения. Начиная фарс со слонем, он, оказывается, не имел никакого намерения шутить. Из шутовской, фарсово-комедийной сцены для Гали Гая следуют серьезные, реальные бедствия: суд, расстрел, когда при звуках выстрелов измученный Гали Гай падает в бессилии; похороны, на которых упаковщик, теперь уже солдат британской армии Джерай Джиб, произносит речь над «гробом» Гали Гая...

Лион Фейхтвангер писал о пьесе «Человек есть человек»: «Внешние предпосылки этой басни совершенно фантастичны: город Килькоа, в котором происходит действие, явно вымышлен уроженцем Аугсбурга, солдаты самым ребяческим образом украдены у Кипплинга, а в кульминационном пункте действия помещен необыкновенно нелепый фарс об искусственном слоне. Нигде нет ни следа внешнего правдоподобия, любая иллюзия разрушается примитивнейшим образом. Но внутренняя логика преобразования этого человечка Гали Гая действует захватывающе, и когда живой Гали Гай держит речь над гробом мертвого Гали Гая, то этой сцене не найдется равной среди пьес современных авторов, и я не знаю ни одной, которая могла бы сравниться с этой по величию гротесково-сатирического открытия и воплощению основной идеи» (*Фейхтвангер Л. Бертольт Брехт // Брехт Б. Пьесы. М., 1956. С. 724–729*).

В традиционном театре драматург стремится к тому, чтобы скрыть шов между «условным» и «неусловным», подавать преувеличение так, чтобы оно не казалось преувеличением. Брехт (так же, как у нас Маяковский), во многом опираясь на традиции народного искусства, восстанавливая их на новой, уже литературной основе, открыл, какие огромные возможности таятся в нарочитом, наивном, фарсовом преувеличении.

При этом «подражание природе» не только не исчезло (хотя степень правдоподобия действительно уменьшилась), но вдруг раскрыло свою новую, неожиданную грань: резкость и уплощенность, с которой конструировалось художником драматургическое действие, стали выражением резкости и упрощенности некоторых тенденций самой действительности – в пьесе «Человек есть человек» податливости, легковерия, близорукости таких людей, как Гали Гай. «Смотрите, какой легкой ценой можно овладеть умом и душой простого человека, превратить его в послушное орудие сильного», – предупреждал Брехт накануне роковых событий нашего времени – прихода к власти Гитлера, развязывания Второй мировой войны и т. д.

Задача, которую поставил перед собою Брехт, – усилить революционизирующее воздействие театра на зрителя – нашла в такой форме условности свою надежную опору.

4

Итак, условность содержательна, потому что конкретна. Эту простую закономерность можно наблюдать и в нашей сегодняшней литературе, где некоторые формы условности играют заметную роль. Здесь мы сталкиваемся с одной тенденцией в современной драматургии.

Но прежде – попутное замечание. Мы везде говорим применительно к драме не о том, что отделяет ее от других жанров, а о том, что объединяет с ними. Просто в драматургии отмеченные выше принципы условности, и в частности ретроспективного действия, проявляются ярче. В прозе (и тем более в поэзии) уже одно присутствие автора-рассказчика создает предпосылки для перебивки планов, выхода за границы характера и т. д., и нужно слишком большое «нарушение», чтобы оно ощущалось как условность. Но в драме (традиционной, реалистической)

автор устранен, зритель или читатель лицом к лицу поставлен перед действием, перед героями, которые должны обходиться своими силами и вдобавок «не знать» о наблюдении за ними зрительного зала. Понятно, что любое вмешательство со стороны или же нарушение принципа «четвертой стены» здесь воспринимается особенно остро. Оно ощущается как отступление от канонов классической драмы.

Однако мода есть мода. Теперь даже невинная мелодраматическая поделка редко обходится без нарушения принципа «четвертой стены», без того, чтобы герой перед началом действия не обратился к зрителям и не предупредил, какие важные и интересные события они сейчас увидят. Конечно, и здесь достигается эффект усиления, прием и здесь не остается чистым приемом, и, скажем, если пьеса по содержанию пуста, нелепа, то от этого она становится только подчеркнуто пустой и подчеркнуто нелепой... Впрочем, нужно ли говорить о таких пьесах? Наша критика настолько уже наострилась в «ведении огня» по писателям «средним», не имеющим имен, что вряд ли стоит продолжать эту традицию. Писателям «ведущим», входящим во всевозможные «обоймы», у нас вообще уделяется критикой гораздо меньше внимания (апологетическую критику мы исключаем), чем «неведущим», а между тем литературную погоду определяют все-таки первые. Поэтому обратимся лучше к одному из зачинателей этой тенденции в нашей драматургии – к Алексею Арбузову, тем более что как раз литературная форма его «Иркутской истории» (пьесы, поразившей многих своей формой) не была еще подробно рассмотрена.

Между прочим, выражение «огонь критики» в применении к литературе нам не кажется корректным. У нас еще бытует превратное понимание задач литературной критики. Критиковать – это значит или ругать, или хвалить. Азбучное положение диалектики о том, что даже простое явление включает в себе и «плохие» и «хорошие» стороны, еще кажется несколько подозрительным. Критик, который попытается показать это, рискует услышать недоуменный вопрос: «А к чему ты, дорогой товарищ, нас призываешь? Чем же ты помогаешь нашему общему делу?» Как будто стремление к непредвзятости, объективности вытекает из праздного любопытства лежебоки, а не из желания помочь «нашему общему делу»!

Эта реплика в сторону вырвалась у нас потому, что мы как раз подошли к явлению, не допускающему однозначного ответа.

В отзывах об «Иркутской истории», как известно, наметились противоположные точки зрения на условность в пьесе. Одни отнеслись к ней неодобрительно. В соответствующих выступлениях чувствовалась скрытая мысль: как хорошо было бы без этого! Зачем понадобилось к драматической истории возрождения Вали Серегиной примысливать хор, обращение артистов к зрителям и прочие штуки? Разве что из пустого оригинальничанья или, что еще хуже, из подражания иноземным образцам... Сам драматург, как известно, неоднократно горячо защищал необходимость хора, говоря, что это «душа пьесы, душа, которая любит, страдает, верит и отвечает за героев». Мы согласны с мнением драматурга о необходимости условности в пьесе, хотя думаем, что у нее несколько иная роль.

Но начнем мы не с хора, а с другой, более ощутимой особенности пьесы. Заметили ли вы, в каком необычном, несколько странном окружении приходится действовать ее главным героям? В произведении, где два-три главных персонажа претендуют на сложный психологический рисунок (один более, другой менее сложный), все остальные подчеркнуто, *демонстративно* однозначны³.

Вот рабочий Лапченко. Его художественная функция состоит только в том, чтобы в начале пьесы быть лентяем, а к концу перековаться.

Вот молодожены Денис и Зинка – совершенно неподвижный трафарет двух простодушно влюбленных. У Дениса, правда, есть еще одна функция – «развлекательная»: вспоминать при каждом случае своего майора, ставить его в пример другим.

И у девочки Леры одна художественная нагрузка – не верить, что на свете есть Чарли Чаплин, о чем трижды говорится в пьесе.

Все параллели обнажены до предела. Паре серьезной противостоит пара немудрящая. Женщине, потерявшей мужа, – женщина, нашедшая его, и т. д.

Даже у главных персонажей с более сложной духовной организацией мотивировки поступков часто однозначны и противоположны. У Сергея, женившегося на Вале, была прекрасная мать. У Виктора же – ненавистная мачеха, о чем многократно говорится в пьесе. В ответ на реплику Сергея: «Женился бы» – Виктор произносит свою речь женофоба: «Злые они. Добрыми только прикидываются. Которая лучше, которая хуже. (Помолчал.) Ты бы на отца моего поглядел, как она его сломала».

Вот, оказывается, почему Виктор не хотел жениться на Вале, а желал обходиться с ней, как говорил майор Ковалев, «так просто, *par amour*»!..

В конце концов все эти характеристические приметы приданы персонажам, как номера футболистам, по которым следует отличать одного игрока от другого.

Недостаток чисто художнического внимания к героям? Только формальные просчеты?.. Но ведь, как известно, в соотношении персонажей (недаром говорят о *системе образов*) закрепляется представление писателя о жизни, ее тенденциях. Когда Чехов и Горький ломали в своих пьесах привычное деление персонажей на премьеров и статистов, то в этом отражались новые понятия о соотношении людей в самой жизни. Когда у Пиранделло в пьесах «Шестеро персонажей в поисках автора» и «Как мы импровизируем» герои поднимали бунт против автора и режиссера, нарушали своей волей стройное течение пьесы, то это опять-таки был факт не только эстетический: в нем отразились непримиримые диссонансы самой жизни, трагическое «взаимонепонимание» между самими героями, с одной стороны, и между ними и литературой — с другой.

Зачем же понадобились автору «Иркутской истории» неподвижно эмблематические персонажи «окружения», «фона»?

Главные герои пьесы Валя и отчасти Сергей и Виктор словно нарисованы (точнее говоря, намечены) другой рукой. Валька, «Валька-дешевка», которую полюбили, которая сама вначале с недоверием, испуганно отнеслась к своему счастью, — во всем этом есть драматическая «изюминка», и, наверно, именно это привлекло к пьесе симпатии зрителей. «Иркутская история» слишком хорошо известна, чтобы ее нужно было пересказывать. Но пусть читатель вспомнит такие сцены, как ночной разговор Вали и Сергея после кино, беседу Ларисы, Вали и Виктора на берегу Ангары — это «арбузовские сцены». В них заметен большой, полный мягкости и глубокого интереса к людям талант драматурга.

Таких сцен несколько в начале пьесы, почти нет в середине и совсем нет в конце. Количественное уменьшение служит выражением перемены качественной. Наметив драматическую ситуацию, автор поспешно стал заволакивать ее мелодраматическим туманом.

Вот тут-то и становится ясной художественная роль «фона». В идеальной ячейке «папаши» Степана Сердюка, где

самый большой проступок состоит в том, что экскаваторщик — из невинного озорства — поднимает ковшом своей машины коробок спичек с земли, все процессы протекают облегченно. Некоторых восхитила смелость драматурга, допустившего в середине пьесы гибель одного из главных героев. Но в том, что это кажется смелым откровением, повинны книжки, где здоровым духом и телом героям возбранялось даже чихать. В остальном же, к сожалению, психология героев «Иркутской истории» изображена с графической прямолинейностью. Критик А. Караганов (при общей положительной оценке пьесы) справедливо отмечает, что драматург «не дает почувствовать, как резонируют в характере Лапченко уроки жизни и воспитательное воздействие окружающих, как “перековывается” Лапченко». Но не так же ли дружно-театрально растут Лариса, Сердюк и сама Валя? Не так же ли деланно-просто улаживает хор взаимоотношения Вали с бригадой, когда та отказалась идти на экскаватор? Драматург словно поднял действие своей пьесы высоко над реальными конфликтами и процессами сегодняшней жизни.

Пьеса начинается словами хора:

«Первый юноша. А правда ли, что, полюбив, человек распрямляется, как цветок на свету?

Девушка (задумчиво). И так бывает.

Второй юноша (берет ее руку, смотрит на нее). А разве не может случиться, что сила моей любви переменит тебя неузнаваемо и ты станешь такой прекрасной, что даже я сам не узнаю тебя?

Девушка. Кто знает...»

Эта интродукция задает тон пьесы. Мы согласны с автором, что душа может распрямляться от любви, но думаем, что если это действительно человеческая душа, а не цветок, то распрямляться она должна не в искусственно созданной, тепличной обстановке, а «на свету» и на ветру самой жизни.

Хор служит естественным продолжением вереницы эмблематических персонажей. В ремарках говорится, что между хором и героями существует свободный обмен: то персонажи пьесы входят в число членов хора, то наоборот. В сущности, эту тождественность можно было бы и не оговаривать: безликость и тех и других очевидна.

Но не забудем, что это все-таки хор, следовательно, что-то из ряда выходящее. Эмблематический персонаж выступает в нем подобно некрасивому человеку в парадном костюме: лицо, фигу-

ра – все прежнее, а все же что-то в нем есть праздничное и необычное.

«– Только вот беда: некоторые забывают, что дом этот (загс. – Ю. М.) не терпит торопливых решений и слишком трезвых расчетов...

– А жаль, что я не изобретатель, знаете, какой бы я тогда придумал аппарат? Он бы просвечивал влюбленных и, определяя степень любви, позволял или запрещал бы вступать им в брак.

– Неужели никто из вас не изобретет такой штуки? А надо бы, очень надо бы, братцы!..»

Все эти наивные сентенции, все эти прозрачные параллели (так, после вступления в брак Вали хор замечает: «Мимо домов бегут ручейки, вода смывает мусор и сор, остатки вчерашнего дня», «Дождь очищает землю...») показались бы неуместными в устах любого персонажа пьесы. Но здесь их произносит не обычное лицо, а хор, и все выглядит по-другому. Поэтому мы не совсем согласны с тем мнением, что «лучше бы без этого». Мы не считаем, что с «этим» хорошо, но думаем, что без этого было бы еще хуже... Ведь хор участвует в формировании той особой, чуть-чуть праздничной атмосферы произведения, в которой и конфликты-то кажутся совсем несложными, и разрешаются они очень просто. Уберите хор и прочие условные элементы пьесы – и, так сказать, неглубокость пьесы выступит отчетливее. Но в том то и дело, что «убрать» их нельзя, потому что они часть концепции жизни, которую автор «Иркутской истории» строит и отстаивает. Он, несомненно, прав, говоря, что хор – это «душа» его пьесы...

«Иркутская история» – цельное произведение. В нем есть своя поэзия, свое обаяние, нужно только привыкнуть к той системе отсчета, которая выбрана автором для построенного им мира. Всем этим мы не хотим сказать, что пьеса может нравиться только людям с отсталыми вкусами. Развитость эстетического вкуса выражается не в нетерпимости к инакомыслящим, а и в разумном различении меры ценности и недопустимости подмены. Можно любить музыку сентиментально-чувствительную – всему свой срок и час, но плохо выдавать ее за серьезную. Плохо превращать ее в позицию на всю жизнь. То же и с пьесой...

Алексей Арбузов считает другую свою пьесу – «Двенадцатый час» – органически связанной с «Иркутской историей». Действительно, в ней получили развитие некоторые элементы «Иркутской истории» – к сожалению, не лучшие.

«Двенадцатый час» написан в иной манере – без хора и без обращения к зрителям. Но в кульминационном пункте действия тоже появляется своего рода «условность».

Когда все герои пьесы собираются у владельца кондитерских нэпмана Дора, «внезапно гаснет электричество», «тишину сменяет вопросительный, испуганный шепот», потом «вокруг все стало казаться призрачным, серым»; и вот уже «в мелькании света, в дрожании свечей» идет вереница гостей, приплясывающих и пританцовывающих. Жутко!.. У наблюдающей эту сцену Катеньки вырывается возглас: «Ой, господи, страшно-то как... Будто и не люди-то они». Но мы, воспользовавшись нашим положением не загнипнотизированного зрелищем читателя, попробуем все-таки взглянуть в лицо героям пьесы и посмотреть, за что обречены они на такую жестокую муку.

Драматург во введении подчеркивает широту замысла «Двенадцатого часа»: «Разговор о собственничестве, идущий в этой пьесе, не ограничивается, однако, частным предпринимательством коммерческого характера: на мой взгляд, не менее опасен человек, предъявляющий права собственника на науку, любовь, искусство». (А именно с такими намерениями выступают в пьесе Петровых, Анна и некоторые другие персонажи «Двенадцатого часа».)

Попытки «прикарманить искусство», как выражается Каретников, сделать его личным достоянием предпринимаются не только в странах так называемого свободного мира (там они, пожалуй, не попытки, а закон); в иной форме мы встречались с этим и у нас, к сожалению.

Но давайте подумаем над этими словами. Что значит «права собственника на науку...»? Может быть, инженер Петровых, с помощью которого характеризуется это явление, хочет извлечь личную выгоду из науки? Но нет: из замысла пьесы этого как будто бы не следует. Может быть, он профан, невежда в своем деле, случайно пробравшийся в науку? Тоже нет. Все дело в том, что Петровых верит в независимость науки от политики и считает, что «во главе промышленности, а следовательно, и госу-

дарства должны стоять инженеры». Не спорим, это утопическая точка зрения, в жизни сплошь и рядом получалось не так. Но ведь это не совсем то же, что предпринимательство Дора – запирай «священные двери своего дома» да подсчитывай денежки. Ведь разница есть, и немаловажная... Но что все эти мелочи с точки зрения «суммарного», обобщенного подхода к истории!

Далее, что такое «прикармливание» искусства? Если под этим подразумевается стремление получить удовольствие, наслаждение от художественного произведения, то таким «прикармливанием» люди занимаются с тех пор, как существует искусство. Никому от такого присвоения никогда не было плохо, никто не оставался в обиде, и не оскудевали источники: пожалуйста, подходите, выбирайте по своему вкусу...

Следовательно, это опять не то же самое, что приобретательство Дора. Но, может быть, слова поэта Каретникова, сказанные «с прорвавшейся наконец яростью», разъяснят нам данное явление? «Хотели прикарманить искусство, заполучить в собственность, чтобы оно принадлежало только нам... Дурацкие претензии! Что у тебя за душой? Размалеванный кукиш! Фиг – в черном квадрате». Конечно, превратить искусство в рупор одной ограниченной группки людей, особенно если за душой у них ничего нет, – дело бессмысленное. Но ведь это опять не совсем то, что «приобретательство» Дора, ведь разница-то есть, и полная драматизма история советской литературы в 1920-е, борьба группировок в ней, кажется, доказали это... Но что драматургу до этих оттенков!

Наконец, что означает предъявление «права собственности на любовь»? Чтобы другие никого не любили? Или чтобы любили только тебя? О, есть ли на свете такие наивные люди!.. Что же касается любви конкретного, земного человека, то мы осмелимся высказать дерзкое мнение, что как бы она ни была высока, нравственна, она все же не свободна от некоторого элемента – воспользуемся словечком драматурга – «прикармливания», если, конечно, любящий хочет, чтобы любили именно его, а не профгруппу, кассу взаимопомощи и другие очень важные на своем месте коллективные организации. Разумеется, мы говорим только о современности и не вдаемся в догадки о том, что будет через несколько тысяч лет. Человеческие чувства изменчивы, и кто знает, может быть, когда-нибудь любовь приобретет те формы, на которые намекает пьеса. Но что касается сегодняшнего грешного времени, то при всем коллективизме нашей жизни, нашей

идеологии немного, наверно, найдется чудаков, которые бы хотели, чтобы их любили на артельных началах...

Судя по всему, в пьесе особое значение придается символам, драматическим эффектам. Когда все гости собираются у Дора, тушится свет, причем Каретников говорит: «Электростанция согласовала этот вопрос с вечностью. Мы израсходовали весь полагающийся нам лимит». Свет зажигается, когда приходит сообщение о национализации предприятий Дора... Наивный параллелизм, слишком водеvilный для драмы и, увы, слишком претенциозный для настоящего водевиля! Соответствует он только одному – приблизительности, расплывчатости художнического видения.

К сожалению, такая приблизительность все более и более дает о себе знать в некоторых произведениях последнего времени, особенно тех, которые пишутся «в условной манере».

Драма А. Левады «Фауст и смерть» – вот уже поистине бескрайний простор условности! Автор свободно парит над пространством и временем. Он воскрешает тени Циолковского, Эйнштейна, Мари Склодовской-Кюри, Пьера Кюри, Ирен Жолио-Кюри...

Молодой ученый Вадим перед тем, как предпринять решительные действия в отношении Ирины – «чтоб с нею слиться, слиться, слиться», произносит такой монолог:

А что Земля! Лишь обреченный прах,
где каждый вздох и каждое движение
неумолимо приближает час,
когда закон всевластный энтропии
энергию погасит, как свечу.
Цените ж миг! Ведь он сегодня наш.
Он – твой и мой! Я – твой, и ты – моя!

Совсем как Администратор в «Обыкновенном чуде» Шварца: «Вы привлекательны, я привлекателен – чего же тут время терять? В полночь. У амбара. Жду. Не пожалеете». Ссылка на закон энтропии при такой ситуации совсем не обязательна.

Правда, Вадим – эгоист и честолюбец, ему положено произносить подобные речи. Но Ирина-то, томящаяся жаждой большой любви (как это неоднократно подчеркивает драматург), глубоко чувствующая и искренне страдающая, она-то каким образом попала в эту игру? А вот каким образом: еще задолго

до роковой минуты она, оказывается, проявляла трезвую способность суждений и советовала Вадиму повременить с его притязаниями:

Он (муж Ирины. – Ю. М.) в звездах
Видит лишь проблему квантов,
А мне лиловость Космоса видна.
Мои пейзажи, лунные этюды,
Для Ярослава чужды и трудны...
Но честен он. Меня он любит, знаю.
И сердцем он действительно широк,
Не все в себе пока понять умею...
Не порвалась еще меж нами нить.
Надежду я, как искорку, делею...
Не торопитесь искру погасить!

Однако вскоре Ирина рассталась со своим любовником:

В каком краю причалит мой баркас?
Я ухожу. От мужа и от вас.

Некоторое время она «бродила по Карпатам... / Искала там забвенья, тишины» и наконец вернулась с повинной к мужу: «Я потеряла где-то, к сожаленью, / Моих дорог полярную звезду».

Когда Ярослав погиб, Ирина приходит к бывшему любовнику и говорит о себе в третьем лице:

Она пришла. Теперь она вдова...
Рассыпался банальный треугольник...
У вас, я вижу, замерли слова.
А почему, мой пламенный любовник?
Соперник мертв!.. Ликуйте же сейчас!

С какими же приблизительными мерками нужно подходить к душевной жизни человека, к его переживаниям, чтобы заставлять героев произносить такие речи?

В драме «Фауст и смерть» эффект следует за эффектом, один наплыв сменяется другим. «Музыка – волна за волною, приподнятая, патетическая, взволнованная, триумфальная». «Новая волна музыки, завершающаяся величественным хоралом». Мелькают звезды и галактики. Но по мере того как уси-

ливается это голубовато-розовое сияние, пропадают реальные очертания земли, гаснут ее звуки и голоса — и вот уже начинается свободное и блаженное парение в царстве приближенности...

6

В пьесе, о которой только что говорилось, «приблизительность» доведена до крайности. И однако у драмы Левады есть общее даже с лучшими произведениями, написанными «в условной манере» (например, с «Иркутской историей»). Вряд ли эта тенденция является случайной. В последнее время мы сталкиваемся даже с теоретическим обоснованием приблизительности как признака в лучшем случае условности, в худшем — всего современного эстетического мышления.

Страстную защиту приблизительности ведет В. Турбин в своей книге «Товарищ время и товарищ искусство» (кажется, в многочисленных рецензиях на книгу эта ее особенность специально не отмечалась). Он считает полезным для познания тот факт, что «почти ни один образованный человек XX столетия не может сколько-нибудь внятно объяснить, в чем, например, состоит различие между Египтом XII века до нашей эры и Египтом VII века». «Не наступит ли время, когда люди отнесут к одной эпохе Рамзеса II и Николая I, и никто, за исключением профессоров древней истории, не возьмется растолковать, чем один отличался от другого?.. И кем они будут — невеждами или мудрецами?»

Впрочем, такое познание общественного развития, по Турбину, уже началось — например, в «Истории одного города»: «Салтыков-Щедрин взглянул на прошлое так, как, наверное, будут глядеть на него люди далекого будущего... его точка зрения — точка зрения людей, которые уже успели позабыть нюансы, ограничивающие одну общественно-экономическую формацию от другой. Они не сохранили в памяти подробностей, сберегая лишь общее впечатление... "История одного города" — мечта об истории, познанной в синтезе».

Итак, приблизительность, с одной стороны, связывается с познанием, с обобщением, с «синтезом», а с другой — с условностью как специфической формой искусства.

Но в каком смысле можно говорить о «синтезе», о постижении общего людьми, не обладающими необходимыми знаниями? Невежды они или мудрецы? Неужели нет никакой разницы между человеком, который судит о целом («синтезирует»), зная «все» его внутренние и внешние связи, и человеком, который это делает, не зная их? Широта суждений (противоположная ограниченности «узкого специалиста»), склонность к категорическим ответам (противоположная робости и уклончивости) свойственны им обоим, но у первого они от знания, у второго от неведения. То, что возможно открытие, удача и у человека несведущего, бесспорно, но гораздо чаще его подстерегает опасность, хорошо передаваемая народным выражением «попал пальцем в небо», как это случилось бы при невинном смешении Рамзеса II с Николаем I.

В. Турбин прав, подчеркивая обобщающую, синтезирующую функцию условности в «Истории одного города». Но опять-таки в каких границах, в каком смысле происходит это обобщение? Произведение Салтыкова-Щедрина не история России, не сатира на историю – писатель подчеркивал это недвусмысленно. Он говорил, что имел в виду «не историческую», а «обыкновенную сатиру», «направленную против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». Уже одно это не дает права видеть в произведении «мечту об истории, познанной в синтезе».

Но, кроме того, в «Истории...» чувствуется и противоположное стремление: к максимальной детализации, к накоплению оттенков. Тут не то что различие (говоря фигурально) между Рамзесом II и Николаем I – все оттенки «глуповства», все нескончаемые и как будто бы не имеющие значения вариации самодурства исследованы сатириком с пунктуальностью естествоиспытателя, со страстью коллекционера. Все эти Перехват-Залихватские, Грустиловы, Беневоленские, Негодяевы, Фердыщенко, Бородавкины и др. «расписаны» по пунктам, приколоты, как жуки в коллекции. Зачем это? А все затем, чтобы сделать явственным главный аспект сатиры – обнаружение «характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобной». Вот и говорите после этого, что Щедриным представлен такой взгляд на историю, при котором уже нет заботы о «нюансах».

Полемизируя с В. Турбиным, Т. Мотылева справедливо отмечала: «А ведь, если присмотреться, и у Маяковского, и у Чапека,

и у Брехта, и у Назыма Хикмета условность выступает не в химически чистом виде, а в сложных сочетаниях с самой доподлинной житейской достоверностью». Но дело еще и в самой природе условности, иногда превратно понимаемой как примитивность.

Ни широта, ни узость условности не являются абсолютными: обычно «упрощение» в одном тотчас компенсируется усложнением в другом. Просто однозначные фигуры не имеют отношения ни к условности, ни к гротеску.

Не зря, видно, Маяковский называл свои гротескные комедии увеличительным стеклом. У нас же иногда за условность принимается обыкновенное упрощение, не ведущее к познанию сложности, не имеющее в себе качеств художественного открытия.

Кроме того, условность у Маяковского и Мейерхольда всею своей силой была обращена против банального, пошлого, которое для Мейерхольда было синонимом натурализма и чему необходимо было найти антитезу: «Этим объясняется мое сближение с Маяковским, потому что Маяковский этим же самым занимался», — подчеркивал Мейерхольд. Их творческим принципом было: лучше сказать грубо, чем красиво. Некоторые же теперешние сторонники условности предпочитают говорить «красиво», хотя при этом и не так, чтобы очень тонко.

Причины появления такой условности различны. Одну из них можно раскрыть с помощью аналогии.

Хорошо известно, какое бурное развитие претерпевают в наше время все науки. Специализация дисциплин растет с гигантской быстротой, и то, что раньше находилось в ведении одной науки, теперь принадлежит десяткам; то, чем раньше занимался один ученый, теперь стало предметом исследования многих. Это видно и на примере филологии. Кому прежде приходило в голову отгораживать здесь узкие «районы исследования»? Уж если брали, так целыми дисциплинами (в одном лице часто совмещались литературовед, языковед, этнограф и т. д.), целыми литературами (и русская, и западноевропейские, и древние) целыми эпохами, веками (скажем, специалист по древности). Теперь взяты иные масштабы измерения: по писателям, по отдельным периодам их творчества, и даже пошли более узкие специалисты — по какому-нибудь одному роману или поэме. Сколько бы ни обличали такую односторонность, какие бы громы и молнии против нее ни метали, она неостановима, потому что

отражает реальный процесс накопления знаний, дробления дисциплин и т. д., и т. п. В этих условиях синтез становится все более трудным делом. Но он необходим. Необходим в первую очередь для самой науки, для ее дальнейшего развития. Вот и появляется большой соблазн «синтеза по наитию», при котором коренные закономерности открываются незамутненному взору человека, свободного от знаний. Но такие чудеса происходят редко: методология открытий осталась древней – надо работать и знать.

Разумеется, все это не может быть прямо перенесено на литературу (хотя проповедь «синтеза по наитию» в эстетике и связанное с этим толкование условности это отчасти объясняют). Но и здесь есть свои трудности постижения целого – художественного синтеза, рождающие большой соблазн отговориться общими фразами, условными (к сожалению, в прямом смысле этого слова) ответами.

В чем видит А. Арбузов сходство «Иркутской истории» с «Двенадцатым часом», их своего рода программный характер? В том, что «их крепко связывает время – этот ныне единственный, достойный для драматурга сюжет». В. Турбин тоже много пишет о времени, о вечности, которая «пожирает дни», «расшвыривает по сторонам столетия», «переламинает эпохи».

Но не допускается ли при этом некоторое смещение, когда время, помимо человека, помимо психологической правды (и, может быть, помимо воли самого писателя), выступает «единственным для драматурга сюжетом»? Собственно, история при такой аберрации исчезает, остается «перспектива в чистом виде», дающая богатую почву для приблизительности, психологической и иной фальши.

Было бы ошибкой считать увлечение такого рода условностью, формалистическим наваждением. Нет, эта условность не берется с неба, не придумывается как средство оживления или «приманки». Она вырастает из художественного видения мира. В ней заметно стремление без ясного сознания цели, чувство радости без четкого понимания причин; основной тон ее мажорный, а излюбленный цвет – розовый. Один поэт недавно выразил обуревающие его чувства в таких словах:

Хочется руки
От счастья раскрыть,
Песнями радость
Великую вылить!

Не желая того, поэт создал классически чеканную формулу той условности, о которой говорилось выше, ее слабостей и противоречий. Руки, хотя бы и «раскрыленные», не крылья. Далеко таким способом не улетишь. Но зато недостаток подъемной силы компенсируется бурным маханием рук, конвульсивными движениями и уж, конечно, щедрым «выливанием» радости на головы читателей и зрителей. Сложность в том, что это не притворная, а искренняя «радость», но к зрелому чувству и мысли она не имеет никакого отношения.

Очень хорошо писал недавно В. Розов в одной из своих статей, что современность «требуется от художника знания забот и волнений сегодняшнего дня» и что в театр подчас входят «абстрактные чувства, отвлеченные страсти, никакого отношения к современности не имеющие».

В драматургии у нас можно наметить сейчас два стилистических направления. О первом можно судить, например, по произведениям В. Розова; о втором — по разобранным выше пьесам. У каждого свои особенности. У первых чаще всего ограниченный участок наблюдения; действие обычно не выходит за пределы одной семьи, за стены одной комнаты. Вторые включают в поле своего зрения весь город, всю страну, весь мир, а нередко и всю вселенную. Художественная манера первых отличается лаконизмом; они часто даже не договаривают того, что знают: вторые охотно дают ответы на все возникшие вопросы: и на те, которые возникают, и даже на те, которые еще не возникли; впрочем, во многом это свойство таланта. (В. Розов попытался в сценарии «А.Б.В.Г.Д...» затронуть труднодоступные сферы жизни — и неудачно.) Наконец, первые тяготеют к изображению жизни «в формах самой жизни»; вторые охотно прибегают к условности, символам и драматическим эффектам. Повторяем, у каждого свои достоинства и свои недостатки. Но думается, что какие бы упреки ни предъявлялись первым, они все же имеют важнейшее преимущество перед вторыми — отсутствие приблизительности и выспренности.

* * *

«Значит, вы совсем не признаете положительной роли условности в современной драматургии?» — могут нас спросить. Нет, признаем: известную полезную «работу» она осуществляла и еще осуществляет. С ее помощью был поставлен вопрос о связи человека с «исторической перспективой» — поставлен неточно,

как говорят математики, «в первом приближении», но все же поставлен. Да и само расширение сферы изобразительной, поиски новых средств воздействия на читателя (зрителя) нельзя сбрасывать со счетов. Давно ли в качестве «катализатора» у нас применялись барабан и литавры? В этом смысле условность тоже содержательна и, если вновь вспомнить споры о современном стиле, – современна.

Но ничего нет опаснее в литературе, чем преувеличение достоинства какого-либо явления, нагромождение мнимых богатств. Чего еще не достает у нас современным формам условности – так это больших поисков и больших открытий. На них отчетливо видна печать переходности. Переходности – к чему? Будут ли большие открытия сделаны в формах условности? Сохранят ли эти формы свою суверенность или в каких-то элементах, «в снятом виде» войдут в иные стилистические направления? Это уже вопрос будущего. Важно, что ничто доброе в литературе не пропадает, а все эфемерное и поверхностное обречено на забвение.

¹ *Fischer E.* Von der Notwendigkeit der Kunst. Dresden, [1961]. S. 81 und weiter.

² Речь идет о повести «Один день Ивана Денисовича», опубликованной здесь же, в «Новом мире», двумя месяцами раньше (№ 11 за 1962 г.).

³ Здесь, как и везде, говорится только о пьесе, но не об ее сценическом воплощении, которое всегда создает «новое» произведение.

К спорам о художественном документе

1

Интерес к документальному жанру возрастает из года в год. По данным социологических исследований и подсчетов, в ряде стран (например, в США) документальные книги читаются сегодня больше, чем собственно художественные. Многие произведения этого рода: дневники, воспоминания, документальные повести (не говоря уже о документальных фильмах) – приобрели мировую славу. Сегодня уже само понятие «художественная литература» кажется приблизительным, и ее нередко подразделяют на «литературу факта» и «литературу вымысла». Все больше и больше внимания обращает на эти явления и критика – назову хотя бы дискуссию, проведенную в журнале «Иностранная литература» (1966. № 8).

Чаше всего популярность документальной литературы объясняют тем, что в ней подлинность факта противостоит его проблематичности, а конкретность – общим построениям. Эти свойства лежат на поверхности, подсказываются уже самим термином «литература факта». В самом деле, если я, читатель, беру в руки документальную книгу, то меня привлекает в ней явление определенное, конкретное и невымышленное.

Есть особая притягательность в том, чтобы знать: да, все, о чем я сейчас читаю, *было*. В каждом из нас сидит не только потаенный художник, но и потаенный историк, и одна из самых властных человеческих потребностей – распутывать подлинную связь причин и событий. Трудно даже сказать, чисто познавательная эта способность или отчасти и художественная. Если, читая документальную биографию великого человека, я почувствую, что автор «оживляет» повествование вымышленными деталями, «примысливает» сцены, второстепенных персонажей и т. д.,

то мой интерес к книге сильно понизится. Видимо, сама точность неразлучна здесь с художественным эффектом, а мотивировка событий и поступков совпадает с исследованием их действительных связей и источников.

Но (приходится повторить банальную истину) нет ничего сложнее и переменчивее, чем законы изящного. То, что недопустимо в биографии, ориентированной на строгую подлинность, возможно в биографических романах Ю. Тынянова. Или в автобиографических художественных книгах, где в силу ряда причин (прежде всего личного характера повествования, открывающего прошлое «в дымке» пережитого, вспоминаемого) сфера вымысла много шире. Даже поверхностный анализ обнаруживает в «Былом и думах» Герцена множество хронологических смещений, неточностей, вымышленных деталей. В современных биографических книгах – в «Празднике, который всегда с тобой» Хемингуэя, в воспоминаниях И. Эренбурга, К. Паустовского, В. Катаева и т. д. – найти все это было бы, вероятно, еще легче, да и их авторы, кажется, нигде и не зарекались избегать вымысла. Напротив, Хемингуэй писал во «введении» к своей книге: «Если читатель пожелает, он может считать эту книгу романом. Но ведь и вымысел может пролить какой-то свет на то, о чем пишут как о реальных фактах».

Если верно, что художник сам выбирает законы, по которым его надо судить, то и читательское сознание мгновенно фиксирует волну, на которой будет идти повествование, – и оно примет в документальном произведении элементы вымысла, если они вызваны к жизни более вескими причинами, чем потребность в «оживлении» и «беллетризации».

Обратившись к документальным произведениям искусства о последней войне, мы найдем, что и во многих из них доля вымысла не мала. В такой строго документальной книге, как «Бездна» Льва Гинзбурга, целая глава построена как вымышленная беседа с эсэсовским генералом. В так называемые монтажные фильмы игровые эпизоды включаются на паритетных началах со снимками и хроникой военных лет – назову фильм Лайонелла Рогозина «Хорошие времена, замечательные времена». А что такое «Нюрнбергский процесс» Эбби Манна и Стенли Крамера – вероятно, одно из высших достижений современного антифашистского искусства? Это не тот главный Нюрнбергский процесс, а один из серии следовавших за ним. Какой? Кто его настоящие участники – обвиняемые и обвинители?

Какие реальные факты в его основе? Кто поручится за подлинность сцен, диалогов, реплик? Никто, да этого и не нужно. Перед нами произведение «литературы вымысла», принявшее форму и стиль документа.

Сейчас выходят десятки и сотни романов, поэм, пьес, принимающих – полностью или частично – документальную окраску. Едва ли справедливо видеть в этом прегрешение против чистоты жанра или же спекулятивную попытку со стороны «отстающей» литературы вымысла выиграть соревнование с литературой факта. Нет, дело здесь, видимо, серьезнее. Если даже типичнейшие жанры литературы вымысла «работают под документ», то не потому ли, что в самой идее документальности скрыт определенный, до сих пор нами еще полностью не осознанный художественный потенциал? Ведь при известных обстоятельствах для моего читательского восприятия *впечатление* документальности важнее ее подлинности.

Давно уже было отмечено, что актер, правдиво и естественно играющий растроганного человека, выше того, кто растроган в самом деле, но не умеет заразить своим чувством зрителя. В отношении документа (разумеется, речь идет только о художественной сфере его применения) это звучало бы так: достигает цели не тот, кто привлечет побольше документов, а тот, кто создаст наиболее прочное и естественное впечатление документальности. Справедливо говорят, что некоторые подлинные документы – например, записи и дневники участников Сопротивления – выше по художественному впечатлению, чем романы и повести. Но по-своему справедливо и то, что, скажем, «Нюрнбергский процесс» в отношении документальной точности не ниже иных судебных протоколов.

А как обстоит дело в документальной литературе с соотношением конкретного и всеобщего? Столь же не просто, как и с соотношением подлинности и вымысла.

Говорят, что вымысел ограничивает и сковывает, а художественный документ открыт и разомкнут. Он не подчинен концепциям, нередко искусственным и навязчивым.

П. Палиевский в своем интересном выступлении на дискуссии в «Иностранной литературе» говорил: документальные образы «не имеют замыкающей способности, потому что не связаны ни с какой предуказанной мыслью, не зависят от выравнивающегося стиля и в полном смысле индивидуальны: на них расползается по швам любой стереотип. Они берут свою силу

оттуда — если уже говорить о преимуществах, — к чему может только присоединиться мысль: из самодвижения жизни. В их незаконченной сырой форме мерцают тысячи красок и закономерностей, идущих к нам изнутри, — направление, которое в искусстве всегда стбит предпочесть другому, профессиональному, где идет атака на смысл, вместо того чтобы дать ему свободно вылиться. Потому что от нажима смысл может отступить...». О вражде факта и «стереотипа» сказано точно. Но о соотношении факта и мысли (в том числе и поданной с нажимом) — не совсем.

Заметили ли вы, какую роль играют в современной документальной литературе мотивы суда? Да, именно суда: следствия, судопроизводства, слушания дела с буквальным, подчас скрупулезным воспроизведением всех формальных моментов.

«Бездна» посвящена краснодарскому процессу 1963 г., делу одной фашистской зондеркоманды.

О «Нюрнбергском процессе» мы уже говорили. Близки к нему по типу такие пьесы, как «Судебное разбирательство» Петера Вейса или «Дело Оппенгеймера» Жана Вилара.

Документальная пьеса Д. Аля «Правду! Ничего, кроме правды...», идущая сейчас с большим успехом в театре Товстоногова в Ленинграде, воскрешает процесс над Советской республикой, который был устроен в 1919 г. американскими властями. На сцене — столы судей, обвинения, защиты; зрительный зал превращен в судейскую аудиторию, зрители — в свидетелей процесса. Не «по правилам» только присутствие Ведущего, который допрашивает самих судей, обнародывает скрываемые ими документы, вызывает из прошлого исторических лиц, оживляет исторические прецеденты — и решительным образом влияет на ход процесса.

Вообще присутствие Ведущего, высшего судьи, чья юрисдикция неограниченна, кто может оживать умерших, преодолевать историческое время и видеть будущее, — его присутствие ощутимо во многих документальных вещах, в том числе и тех, которые прямо и не носят характер судебного разбирательства.

Но тем самым возникает интересное совмещение противоположных стилей. С одной стороны, только факты, документы, строгая подлинность. С другой — условный образ Ведущего, полный отказ от какой-либо иллюзии правдоподобия. Скажут, что второй момент не типичен для документального жанра. А что делает в документальном фильме, скажем, в «Обыкновенном

фашизме» (сценарий М. Ромма, М. Туровской и Ю. Ханютина), авторский голос за кадром, как не судит, не сравнивает, не вызывает из прошлого умерших, не переносит нас на десятилетия вперед? Кто такой почти в любом документальном репортаже, повести и т. д. автор – то самое авторское «я», которое подчас скромно прячется в тени, ничем не хочет выдавать своего присутствия, но в чьих руках документальность служит особым способом повествования?

Уже здесь видна важная особенность: незаинтересованность документа сочетается с более чем явной заинтересованностью повествователя. Весь смысл в том, что это естественное, почти незаметное сочетание. Оно не требует от нас никакого допущения, никаких усилий преодолеть порог, который почти неизбежно выдвигает «литература вымысла» (так как прежде чем принять вымышленный художественный мир, мы должны в него поверить), – мы «только» воспринимаем факты, но вместе с ними и «мысль» автора. Нет ничего естественнее, чем видеть перед собою «очевидца» или «историка» каких-либо событий, отбирающего факты, сравнивающего их, меняющего хронологическую перспективу и т. д. Понадобились законы сцены (всегда выявляющие условность), чтобы подчеркнуть этот прием до осязаемого символа, т. е. до фигуры сверхличного судьи и до действия как судебного разбирательства.

В искусстве всякий прием содержателен – это элементарно. Значит, и к мотивам «судопроизводства» документальный жанр обращается неспроста.

Суд – это поиски решения: вне аналитической мысли факты для него не существуют. Это интенсивные поиски решения; мы знаем, что оно будет, должно быть найдено в определенное время – до окончания «слушания дела». Это, наконец, четкое и недвусмысленное решение, сопряженное с понятием вины. Половинчатых решений суд не признает; он ставит вопрос резко: виновен или не виновен.

Нет, литература факта далеко не всегда отказывается от обобщения. Часто это подчеркнутое, если хотите, форсированное обобщение. Это «исследование вопроса» во всей глубине и серьезности данного слова.

Любопытные подтверждения этому, в частности, мы находим в современном антифашистском и антивоенном искусстве.

Едва мир стал приходить в себя от ужасов фашизма, от газовых камер, абажуров из человеческой кожи, детей, брошенных живьем в печи или зарытых в землю, перед ним неотвратимо встал вопрос: как все это могли делать люди? Каким образом соучастником преступлений стали миллионы?

Все это так угнетало, так противоречило элементарным понятиям о справедливости и добре, что невольно, вероятно, даже подсознательно, возникало стремление найти какое-то бросающееся в глаза внешнее отличие фашиста от остальных людей — ну, вроде того признака, по какому гоголевский Левко узнал ведьму: была она, как и все другие, но «тело ее не так светилось, как у прочих», внутри него что-то чернело.

Но не удавалось найти такой приметы. У Генриха Бёлля в романе «Бильярд в половине десятого» офицер союзных войск недоумевает: «Против кого же, собственно говоря, велась эта война, неужели против одних только рассудительных, симпатичных, интеллигентных, я бы сказал даже сверхинтеллигентных, людей...»

Документальные книги о минувшей войне тоже обычно начинаются с подобного вопроса. Словно каждый писатель решает его для себя заново.

Ю. Юзовский пишет в «Польском дневнике»: «Я внимательно читал дневник Гесса... и вынужден сказать, к своему (если только тут позволительно так выразиться) разочарованию, что то, что мы называем “аморальной личностью”, в данном случае словно бы не получает подтверждения, как ни странно звучит подобный вывод».

Е. Ржевская в книге «Берлин, май 1945» отмечает: «На фронте мне приходилось разговаривать с захваченными в плен немецкими солдатами, психика которых была насквозь пропитана нацизмом. Но редко. Гораздо чаще — они походили на обыкновенных людей. И это их несоответствие чудовищному монолиту, которому они принадлежали еще полчаса назад, было порой странным и ранящим».

Все это так страшно, и отмеченное Е. Ржевской «несоответствие» так ранит, что иногда (наверно, тоже подсознательно) возникает желание придумать какой-нибудь патологический признак.

Лев Гинзбург в «Бездне», книге, в общем-то, трезвой, описывая арест фашистского карателя Сургуладзе, говорит, что

взяли его во время свадьбы и что тот прыгнул в машину, «как бы отталкивая от себя невесту, гостей, свадебный стол», потому что все это как-то не сочеталось с настоящим Сургуладзе, палачом и изувером. «И поскольку для человека нет ничего отраднее, чем возможность быть самим собой, Сургуладзе испытывал теперь нечто похожее на облегчение... Это был все же он, а не вымышленная, нелепая в своей неестественности фигура жениха...» Почему же *неестественная*? И женихами были палачи, и примерными мужьями.

О «частной» жизни фашистских изуверов – от самых крупных до тех, что поменьше, написано сейчас много, и каждый раз читаешь эти страницы с ощущением невыносимой тяжести. Как примирить описание изощренных пыток в Освенциме или Дахау с этими семейными идиллическими картинками? Любили своих детей, старались привить им хорошие манеры и дать солидное образование. Были у них свои возлюбленные, свои друзья, свои поверенные в тайнах, свои семейные и дружеские торжества, к которым готовились трогательные подарки, свои традиции, обычаи, свои любимые домашние животные. Говорят, что любовь к животным – признак доброго сердца. У Гитлера, оказывается, была любимая собака Блонди. Гестаповский начальник Кристман опекал несколько собак. Комендант Освенцима Гесс одно время славился удивительной любовью к лошадям...

Для самолюбия человечества было бы лестнее и спокойнее, если бы дело обстояло не так. Но тогда бы и зверства, учиненные фашистами, требовали к себе иного отношения. Убийство, совершенное психически ненормальным, ненаказуемо и не сопряжено с понятием вины. «Беда как раз в том, что они люди», – говорится о фашистах в пьесе А. Миллера. Но в таком случае и задача автора, пишущего сегодня о войне и о фашизме, намного усложняется.

Отвечая на вопрос, почему Гесс стал убийцей пяти миллионов, Робер Мерль в известной книге «Смерть – мое ремесло» подчеркнул автоматизм его действий, слепое повиновение приказу. Ю. Юзовский отметил, что такой диагноз недостаточен и не отвечает на вопрос «как это могло случиться?». «Ибо автомат есть лишь следствие, а не причина... Автомат – это определенная психология, а психологии тут недостаточно для получения ответа».

Автор «Польского дневника» продолжает: «...существует более основательный фундамент, подпиравший самый приказ.

Какой же это был фундамент? Как это могло случиться? На это может быть один ответ, и я сформулирую его резко. Идея. *Идея*. Гесс был *предан* идее геноцида, захватнических войн, мирового господства арийской расы, уничтожения миллионов людей – всему тому, что составляет фашистскую доктрину. Она стала его долгом – не только приказом.

Выводы автора «Польского дневника» (на них сходятся сегодня и другие писатели-документалисты, например Л. Гинзбург) глубоки и интересны, но и они не исчерпывают вопроса «как это могло случиться?». Материал, представляемый сегодня документальными произведениями, толкает к дальнейшим выводам.

Во-первых, ответ Юзовского не до конца объясняет поведение самого Гесса.

Автор «Польского дневника» приводит следующий эпизод из книги Робера Мерля. До прихода гитлеровцев к власти Гесс совершил политическое убийство и был заключен в тюрьму. Когда же влиятельные друзья предложили ему свою помощь, чтобы добиться сокращения срока заключения, Гесс отверг ее. «Почему? – недоумевает начальник тюрьмы». «Потому что в этом заинтересован только я». На это начальник тюрьмы заметил:

«— ...Вы опасный человек... А знаете, почему вы опасный человек?

— Нет, господин начальник.

— Потому что вы честный человек... Все честные люди опасны, только подлецы безопасны... Хотите знать почему? Потому что подлецы действуют только в своих интересах...»

Юзовский в данном случае принимает трактовку эпизода Мерлем, видя в «честности» Гесса подтверждение своего тезиса об «идее». Однако надо уточнить, какого рода эта «честность». Был ли Рудольф Гесс настолько последователен, что ставил служение фашистскому принципу выше служения определенным лицам? Среди поборников зла история демонстрирует и такую разновидность; к ней, вероятно, следует отнести некоторых участников «заговора генералов», которые ради спасения фашистского режима выступили против Гитлера и заплатили за это своей головой. Ни разу Гесс (как, впрочем, и большинство фашистов) не попал – или, лучше, не создавал для себя хоть отдаленно похожую ситуацию. Его «честность» с самого начала была урезана и ограничена дозволенным. Гнулся «принцип» – гнулся вместе с ним Рудольф Гесс.

Вывод Ю. Юзовского не объясняет участия в фашистских преступлениях множества людей. Ибо даже и урезанная «честность», и прагматическая последовательность Гесса были незаурядным явлением, и ими не смогли бы похвастаться (если употребить слова писателя) «многотысячные гессы».

Ф. Бурлацкий писал в статье «Это не должно повториться»: «Какая сила толкала миллионы немцев, которых не без основания считали представителями высококультурной страны, на самые жестокие преступления? Выгода? Да, безусловно... Страх? Безусловно, и это... Но дело не только в этом. Кроме страха и выгоды, была вера – слепая, фанатичная, неистовая вера, которая подогревалась стремительным распространением фашизма в 30-х годах, его военными успехами...»¹

К этому надо добавить, что «слепая вера» предполагает определенный жизненный стереотип, определенную устойчивость образа жизни, который принят и разделяется многими. Участие сознания в этом стереотипе не исключено, но не обязательно.

Фашистский режим в данном случае довел до изощренности то проанализированное еще Карлом Марксом разделение труда в буржуазном обществе, при котором доля участия индивидуума в общих действиях фетишизировалась. Осуществляя специализацию и отбор человеческого материала, фашизм втягивал в преступления множество «средних», «нормальных», по своим задаткам неплохих людей. Проходило разделение труда, при котором тот, кто совестился, не ведал, что творит, а тот, кто творил, не ведал движений совести.

Известно, что Гитлер всемилостивейше освободил своих подданных от «химеры совести». Расчет по отношению к маленьким людям, к солдатской массе был прост: заставить ее привыкнуть к убийствам как грязному, но необходимому делу, подобно тому как студент-медик привыкает к виду анатомички и препарированию трупов. Обязанность отвечать перед богом и совестью Гитлер возложил на себя и своих присных. И надо сказать, они несли свой груз на редкость легко – как пушинку. Но специализация шла и вширь и вглубь – и в пределах общества, и в психике индивидуума.

Говоря о художественных вкусах фашистов, Л. Гинзбург пишет: «Меня, признаюсь, всегда удивляло одно обстоятельство. Эти мерзавцы, которые готовили себя для убийств... требовали от искусства какой-то нечеловеческой благопристойности...» Казалось, «они должны были бы и в искусстве любить дисгармо-

нию, нарушение пропорций, мистическую экзальтацию». Так нет: любили сентиментальную музыку, «скучнейшие пейзажи с изображением немецких лесов, гор, зеленых полей, по которым бродят откормленные стада» и т. д. Вероятно, можно вспомнить и иные примеры, когда тот или другой фашист обнаруживал «модернистские» наклонности. Но нас интересует сам факт противоречия, которое автор «Бездны» назвал удивительным.

В сущности, оно не так уж удивительно. Убийства – «дисгармония», это работа, будничное. А кому приятно и в часы отдыха думать и переживать то же самое, что и при исполнении служебных обязанностей? Так иногда какой-нибудь сугубо мирный по нраву и по профессии человек вдруг окажется страстным любителем мрачного шпионского детектива.

Пожалуй, более странным и более ранящим выглядит другое несоответствие. По школьным представлениям, плохие дела несовместимы с хорошими традициями. Увы, фашистам случалось читать и хорошие книги. Конечно, самые сильные раздражители были убраны. Марксистская литература, книги старых социалистов, немецких, русских и многих других классиков были брошены в костер. Но ведь что-то и осталось – Шиллер, например. Многие поколения заражались от Шиллера гуманизмом и верой в человека, любили в нем «благородного адвоката человечества» (Белинский). Нацисты же читали Шиллера... и ничего.

Но в рамках отмеченной специализации такая аномалия объяснима. Говорила же фрау Гесс супругу, когда он ласкал своих детей: «Не думай все время о своей службе, думай также о своей семье». Как любовь к своим детям, сохранялась в каком-то уголке сердца восприимчивость (чтобы не сказать – понимание) к Шиллеру или Моцарту.

Фашизм регламентировал чувства, как и поступки. Ни понятие «приказ», ни понятие «идея» не объясняют нам его функционирования. Важно понять, что это взаимодействие множества людей. Это «идея» и «приказ», запущенные в машину. Фашизм – это уклад, отработанный и расчлененный, выросший из предшествовавших общественных укладов и унаследовавший от них все худшее.

Сейчас в западной литературе нередко можно наблюдать попытки «понять и простить» руководителей Третьего рейха. «Ничего нет ошибочнее и более неточного, – пишет один исследователь, – чем считать, что Гитлер был особенно жестоким человеком... Лично он едва ли имел что-либо против хоть одного еврея.

Он хотел лишь найти такие акции, которые бы соответствовали его мировоззрению. И когда ему это впервые стало ясно, Гитлер был скорее смущен – к евреям он испытывал чуть ли не сострадание: «Это ужасно, но нельзя не видеть, что именно евреи, в огромной массе своей, самой природой предназначены для этого позорного дела»². Независимо от субъективных намерений автора в отношении Гитлера его выводы обвиняют весь фашистский уклад. «Сочувствующий» евреям Гитлер хватается за антисемитизм как удобную политическую идею. Идея запускается в машину, и вот результат невиданной жестокости: шесть миллионов человеческих жертв. В чем их вина? Те, кто убивал, не задумывались над этим вопросом, а тот, кто «знал», лично не убивал.

В «Нюрнбергском процессе» фрау Бертхольд говорит судье Хейвуду: «Вы полагаете, мы знали обо всем этом? Вы думаете, мы хотели, чтоб убивали женщин и детей?.. Неужели вы думаете, что нам все это было известно?» Ее утверждение равнозначно другому: так как мы были только частицами огромной машины, не знали (по крайней мере полностью) о ее ходе и целях, лично не участвовали (по крайней мере многие из нас) в убийствах, то мы не виноваты.

Если бы не следовательский пафос художников, не судебская позиция, не документальная фиксация взаимозависимости людей, то как доказать фрау Бертхольд, что она по меньшей мере заблуждается?

3

Документ в антифашистском искусстве часто исследует то, что получило название «фашистская романтика». В «Обыкновенном фашизме» мы видели факельное шествие, сотни тысяч людей, от подростков до академиков, приветствующих Гитлера. В ряде фильмов повторяются кадры: молодой солдатик, почти мальчик, с восторгом, с обожанием смотрит на фюрера, обходящего воинский строй. Сегодняшний документ хладнокровно рассекает эту «романтику», обнажая механизм возникновения фашистской любви и почитания.

Свою тему в документальной литературе нашла Е. Ржевская. Бывшая военная переводчица, член специальной группы по обнаружению тела Гитлера, она прочитала и изучила горы бумаг:

личный архив фюрера, дневники и письма Геббельса, Бормана и других. С документом в руках показывает Ржевская интеллектуальный уровень фашистских заправил.

Разумеется, нужно учитывать и их своеобразную «незаурядность» (на которую Е. Ржевская, пожалуй, не обратила достаточного внимания), и ту аберрацию, при которой одни выдающиеся качества принимались снизу за другие: безмерное коварство – за смелость, огромная хитрость – за дальновидность и т. д. Но права Е. Ржевская в том, что личность фашистского лидера в целом произвольно укрупнялась. «Власть обладает магией безмерно укрупнять властелина в глазах его подданных», – отмечает писательница.

Е. Ржевская приводит запись Раттенхубера, начальника телохранителей Гитлера, в которой тот передает свое впечатление от фюрера: «Быстрая смена настроения, нервные жесты, богатая мимика, голос, неожиданно переходящий от глухой монотонности к резким выкрикам, были настолько удивительны, что я охотно признал в нем исключительного человека. Это был «мой фюрер», и я был горд тем, что он оценил меня и приблизил к себе». Впоследствии, продолжает Раттенхубер, он разглядел в Гитлере «проявление нечеловеческой жестокости», «самодовольство», производившие «отталкивающее впечатление»... Увы, разительная перемена взглядов была вызвана не долговременным наблюдением, не работой аналитической мысли Раттенхубера, а тем, что он писал свои воспоминания уже в качестве военнопленного Советской Армии.

Летчица Ганна Рейч, которую Е. Ржевская характеризует как фанатичную нацистку, видела Гитлера и Еву Браун накануне их свадьбы и осталась недовольна невестой: она и не умная, и пустая, и занята мелочными заботами. Интересно, что бы подумала Рейч, если бы она наблюдала за женихом и невестой не в сотрясаемом взрывами бункере, а в светлых апартаментах гитлеровской резиденции.

Документ показывает, как фашистское мировосприятие фиксирует субординационные и иные перемены и мгновенно срабатывает на них изменением количества «любви».

Любовь регламентируется: столько-то любви непосредственному начальнику, столько-то начальнику повыше и столько-то – безграничная мера! – самому фюреру.

Ю. Юзовский приводит одно место из выступления Гитлера: «Народы, не остерегшиеся евреев, были обречены на гибель.

Примером являются персы, которые были когда-то великим и гордым народом, а теперь влачат жалкое существование в качестве армян». «Феноменальная эрудиция Гитлера, — комментирует писатель, — получает здесь лишнее доказательство, но кажется, что в данном случае Гитлер и не говорил всерьез, он смеялся над своими слушателями, которые примут разумом и совестью любую чушь, раз в ней зафиксирован «вывод»».

Надо добавить, однако, что «чушь» принималась не только в силу своей категоричности, но и потому, что она исходила от фюрера. Человека со средним интеллектом достало бы, чтобы заподозрить неладное, но в том-то и дело, что перед лицом высказывающейся «важной особы» интеллект и знания автоматически отключаются. Убедительность «вывода» прямо пропорциональна высоте, с которой он падает.

4

Мы подходим к ответу на вопрос, какое значение в антифашистском искусстве получает сама документальная манера, идея документальности, и с этой целью обращаемся к «Нюрнбергскому процессу». Читатель помнит, что обвиняемыми в нем является группа фашистских судей — не маленьких по своему рангу, но и не самых высших: над ними есть еще ряд чинов и инстанций. Обвиняемые — подчиненные. Факт, который в тактике защиты приобретает особый вес.

Адвокат Рольфе говорит своему подзащитному Яннингу: «Я намерен вести вашу защиту, сохраняя абсолютное достоинство. Никаких попыток разжалобить. Никаких призывов к милосердию. Я буду настаивать на точном и беспристрастном установлении меры ответственности. Игра будет вестись в соответствии с их собственными правилами».

Рольфе имеет в виду американский суд, ведущий процесс. Но «правила» тут понимаются шире, чем только процессуальные или юридические нормы. Это понятие о самой структуре современного цивилизованного общества с его специализацией, разделением труда и иерархическим подчинением людей. Посредственный адвокат смягчал бы факты или апеллировал бы к милосердию. Рольфе приближает ход своих рассуждений к психологии и понятиям обвинителей и судей.

Если открываются страшные преступления, упор делается на то, что обвиняемые об этом не знали. Если выясняется, что знали, утверждается, что не участвовали. Если участвовали, то по приказу, не по своей воле. Если и этот аргумент отпадает, то выдвигается вина других – целых стран и народов. Например, западных держав: «Разве им не были известны намерения Третьего рейха? Разве не слышали они речи Гитлера, которые радио разносило по всему миру?..»

Вина «равномерно» распределяется по цепи опосредований и связей, топится в детерминизме человеческих поступков и воле.

Возникает даже парадоксальная ситуация: виноватый становится более правым, чем невиновный.

На одном из заседаний суда допрашивали свидетеля обвинения Карла Вика. Вик – «живая легенда», совесть честных людей Германии. Оставив с приходом Гитлера пост министра юстиции, он показал, что можно было не склониться перед нацистами и выжить. Своим примером Карл Вик обвиняет Яннинга и других.

Но вот адвокат Рольфе спрашивает, успел ли Вик дать присягу лояльности Гитлеру в 1934 г. Да, он принял эту присягу, ее принимали все в принудительном порядке. «Как же вам не удалось сообразить, что если бы вы и люди, подобные вам, отказались принять присягу, Гитлер не смог бы достичь всей полноты власти?»

Одним ударом Рольфе поразил две цели. Совестьливый Карл Вик сконфужен, подавлен. Считавший себя незапятнанным, он видит, что «на совести его – позорное пятно, и самое страшное то, что забыть об этом теперь никогда не удастся». Зато подсудимые морально возвышены: они «не понимали» и не несут ответственности.

С человека, который, рискуя жизнью, сделал смелый шаг, взыскивается за то, что он не пошел дальше. Людям, причастным к преступлениям государства, вина отпущается на том основании, что с них нечего взять. Честность тоже становится предметом специализации.

Адвокат Рольфе лишь облекал в юридические термины то, что говорили и думали многие его современники. Немцы, которых судья Хейвуд настойчиво спрашивал: «Как вам жилось при нацистах?» – отвечали оскорбленно: «Мы ничего не знали. Ничего. Как вы можете спрашивать об этом?!» Отвечали «оскорбленно»,

потому что они искренне отделяли себя от всего, что произошло, и искренне хотели бы начать новую жизнь. «Мне до сих пор не удалось встретиться ни с одним из ваших соотечественников, который бы признал, что это ему было известно», — приходит к выводу Хейвуд.

И тогда в произведении, построенном как документ, вступает в свои права подлинный документ, так сказать, документ в документе. Теоретик искусства 1920-х годов назвал бы это «обнажением приема».

В фильме два важнейших документальных узла: в середине, когда полковник Лоусон демонстрирует ленты, снятые в Бухенвальде и Бельзене, и в конце, когда на экране возникает газетное сообщение, что все осужденные на нюрнбергских процессах нацисты к 1958 г. освобождены западными властями.

Понадобился ли документ — я говорю о кадрах кинохроники — для того, чтобы усилить позицию обвинения? Едва ли: к этому времени суду уже было предъявлено несколько веских улик. Чтобы привести к раскаянию «ничего не знающих» посетителей процесса? Хейвуд следит за ними: многие «плакали так, словно смотрели драму, воздействовавшую на их чувства, но в которой они сами не принимали никакого участия». Люди отделяют себя от раскаяния, как раньше отделяли от преступлений.

Но через голову и обвиняемых, и наблюдателей, и судей, которые в конце концов лишь условные персонажи фильма, документ обращается к миллионам зрителей. В художественном строе произведения документ получает ударную роль.

Прежде всего бросается в глаза, что документ берется не формально. На ленте не узнаешь конкретно тех лиц, которых осудил Яннинг или Ханн. Наконец, они лишь приговаривали, а не убивали, были судьями, а не исполнителями приговора. С тактикой защиты «прием документа» просто не корреспондирует, и характерно указание Рольфе на его непроцессуальность (фрау Бертольд тоже возмущена: дескать, полковник Лоусон готов показывать свои фильмы «под любым предлогом...»). Но как раз в этой «непроцессуальности» — весь эффект.

От подлинного документа художественный берет точность и непреложность факта. От искусства — свободу владения им и неформальность связей.

Ту длинную цепь опосредований, по которой Рольфе хотел бы своих слушателей вести до бесконечности, художественный документ форсирует мгновенно. Перед нами — крупным

планом – последнее звено. С ним не поспоришь, его не опровергнешь. От него – в обратном порядке – мысль художника ведет нас к поступкам персонажей.

Так и в фильме «Хорошие времена, замечательные времена» вслед за сценами из современной английской жизни, коктейлем, невинной беседой обывателей, репликами: «Война – способ уменьшения населения», «Удивительно возбуждающе видеть человека на мушке» и т. д. – вслед за всем этим возникают подлинные кадры жизни варшавского гетто, шеренги обреченных на смерть детей.

Сокращая стадии процесса, отбрасывая лишнее, сжимая время и пространство, документ мыслит. «Чистого» документа вы в антифашистском искусстве не найдете, всегда это документ плюс отношение к нему.

Представление о «неконцептуальности» документа, вероятно, возникло потому, что способы его «мышления» очень просты и ненавязчивы. «Посмотрите на это правильное арийское лицо», – говорит авторский голос в «Обыкновенном фашизме», и на экране обозначается тупая физиономия солдафона. «А вот это неправильные, не арийские черты», – возникают Маркс, Ленин, Эйнштейн, Пушкин, умные, интеллигентные лица других, неизвестных людей.

В этих кадрах – целая философия, хотя перед нами лишь документ, монтаж и две-три скупые реплики.

И почти всегда, во всем документ стремится придвинуть к нам «последнее звено» процесса. Помните в фильме «Хорошие времена, замечательные времена» огромные глаза ребенка перед тем, как его сажают в поезд смертников?

Есть аргументы, перед которыми бледнеют все оправдания и объяснения. Они не отменяют эти объяснения, так как в них может быть субъективная доля истины, – они просто переводят разговор на другой уровень.

В конце концов можно понять все: личную судьбу каждого обвиняемого, его зависимость от обстоятельств, среды, своего характера и т. д. «Но как я могу понять, герр Яннинг, – говорит судья Хейвуд, – гибель миллионов мужчин, женщин и детей в газовых камерах? Как я могу понять это? Как могу я сказать вам, что я это понимаю?»

Если прочитать высказывания многих современных художников-документалистов о своем творчестве и вынести за скобку общее, что в них есть, то результат получится очень определенным. «Вопрос личной ответственности каждого за свои поступки кажется мне сейчас одним из самых важных», — говорит Лайонел Рогозин. На этом сходятся все его коллеги.

«Вопрос личной ответственности» организует сегодня поэтику антифашистской документальной литературы. Под его напором документ ищет безотказных средств воздействия на миллионы и подчас восстает против традиций и норм классического искусства.

У Герцена есть небольшой очерк «Мимоездом». В нем рассказывается о том, как автор встретил старого приятеля, теперь судью в одном губернском городе. «Честнейший человек в мире», он всегда досконально знакомится с делом, судит честно, но, по его словам, как огня, боится отыскивать «облегчающие причины». «Да помилуйте, возьмите любое дело да начните отыскивать облегчающие обстоятельства, от одного к другому, от другого к третьему, так к концу-то и выйдет, что виноватого вовсе нет. Что же за порядки?» Тот украл по одним причинам, другой по этим, так конца и не найдешь. Лучше уж не мудрствовать.

Однако круг замыкается тем, что находятся «облегчающие обстоятельства» и для «немудрствующего» судьи: «Ну, что скажет министр или особа какая». Поступи судья так один, другой раз — живо лишится своего места.

Ирония Герцена направлена против всего «невидимого строя» вещей и не желает персонифицировать зло в одном конкретном человеке, будь он любого звания и чина. Целые художественные течения реализма вдохновлялись этой идеей, например, в русской литературе — «натуральная школа» 40-х годов XIX в.

Мы уже знаем, какое место занял в современном документальном искусстве суд. А вот высказывание Чехова: «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» (письмо к А.С. Суворину от 30.05.1888 г.).

В жизни не так-то просто указать на «правого» или «виноватого». Отказываясь от позиции «судьи», Чехов избегал категоричности выводов и переносил акцент на запутанность обстоятельств.

Но бывают ситуации, принуждающие отказываться от идеи запутанности.

Произошло интересное в теоретическом смысле событие: в современном антифашистском искусстве документ прорвал «круговую поруку», замкнутый круг опосредствований. Именно этим чаще всего вызывается и потребность в вымышленной документализации, т. е. введение документальной окраски в «литературу вымысла». С помощью документа писатель предъявляет иск своим персонажам. В ответ на безличие, спаянность и своего рода круговую поруку людей в фашистском укладе документ выдвинул понятия вины и долга каждого.

Разумеется, настоящее искусство никогда не было полностью свободно от морального элемента, но все дело в форме и степени. Документ, о котором мы говорим, конкретизирует его до понятия личной вины, до определенных лиц и событий. Значит ли это, что он перечеркивает традиции психологически более сложной манеры письма? Конечно, нет. В современной литературе живут и будут развиваться и полифонический строй романа, и идея детерминизма, исключая категоричность вывода о вине персонажа, встречается в ней и подчеркнуто незаинтересованная манера повествования. Но, как известно, сфера изображения не безразлична к его формам. Печальный опыт нашего времени усилил потребность в активных формах искусства. Одна из них — художественный документ.

Произведение о фашизме предполагает острое сознание неадекватности изображаемого, меняет обычные представления. «Людям свойственно беспокоиться только о том, что происходит сегодня, в данную минуту, сейчас», — говорит авторский голос в «Обыкновенном фашизме», и перед нами — оживленно обсуждающие что-то женщины, спорящие юноши, пестрота и текучесть людских будней. Чтобы взорвать инерцию, сдвинуть нас с привычной точки зрения, в фильм врываются кошмарные видения прошлой войны. Но подумайте, читатель, могло бы существовать искусство без забывчивости человека, его способности отдаваться настоящему? Если вы пережили свое, узнали горе утрат, потерю близких, то как вы можете переживать в романе или фильме какую-нибудь ссору по недоразумению или же муки неразделенной любви? А ведь переживаете, и еще как! Будто ничего страшнее этой ссоры или неразделенной любви в мире не существовало...

Очевидно, можно забыть все — и обиду и личное горе, — но не фашизм.

Идея относительности пронизывает сегодня все научное мышление. Современный человек знает, что нет такой научной истины, которая бы не имела теневых сторон, и нет такого абсурдного предположения, которое бы не скрывало в себе долю истины. Эта идея не минула и людей, далеких от научного мышления, выражающих ее в своих понятиях: все на свете коловратно. Говорят, что сама неопределенность является стимулом развития сегодняшнего знания и что с критерием неопределенности следует подходить к любому явлению.

Может быть. Только – не к фашизму.

Неофашизм, кстати, прекрасно сориентировался с привычкой современного мышления к относительным понятиям. Лозунги, выдвигаемые симпатизирующими фашизму современными авторами, обновляются и приспособляются к сегодняшнему дню (это, кстати, хорошо показывает Эрнст Генри в своих «Заметках по истории современности», которые печатались в «Литературной газете»). Из деятельности Гитлера вычитаются кое-какие «темные моменты», а в остальном он объявляется «положительной личностью». Признается тактической ошибкой жестокое обращение с населением на оккупированных советских землях, но сохраняется идея захвата чужих земель и национального превосходства одного народа над другим. Фашизм перестраивается, движется, чтобы самым фактом движения сказать: и во мне есть доля истины. Не случайно, что среди современных фашистов в Германии около половины молодых: старые вещи они способны воспринимать в ореоле новизны. Тактикой же возрождающихся мракобесных теорий всегда было стремление показать, что они новы, не несут никакой ответственности за прошлое и предлагают современникам неskomпрометиrowанные средства.

Документ служит средством против забывчивости. Он мешает применять критерии относительности к тому, что абсолютно ясно. Какие бы хитросплетения ни придумали новые юдофобы, их всегда будет перекрывать слабый голос одной девочки – Анны Франк.

Ю. Юзовский вспоминает, что художественные произведения на тему Освенцима, выставленные в блоках концлагеря, перестают действовать. Они не выдерживают соревнования с окружающими, реальными «детальями» – например, горой кисточек для бритья или кипами женских волос. Реальный факт – это то, что перекрывает фантазию. Это боль и жуть самой жизни.

Здесь также видна трудность, но и законность документальной окраски в литературе вымысла. Неправоммерно требовать от художника обуздания фантазии, но пусть перед лицом реально пережитого его вымысел остерегается малейшей примеси сюсюканья, мелодраматизма и надуманности.

Таким образом, документальность – сильно действующее средство. Она применимо не всегда, не во всех случаях. Особенно документальность в соединении с «приемом суда», который вносит в изображение следовательский момент и локализует вину на определенных лицах. Собственно, произведений такого рода, не связанных с темой фашизма, мы можем указать немного. Вспоминается, например, сценарий М. Туровской и Ю. Ханютина «...Без смягчающих обстоятельств» (Журналист. 1967. № 1).

Но характерно: обычно в таких произведениях говорится о смерти главного персонажа и ретроспективно расследуются причины, повлекшие ее.

В обыкновенной жизни, в ссорах и столкновениях людей факт многозначен, обладает множеством значений и оттенков, и всякая категоричность привела бы к смешному доктринерству и схоластике. Смерть меняет картину и располагает всех персонажей в одной перспективе – в отношении вины к человеку, которого уже нет. Но не то ли самое заставляет делать осмысление фашизма? Ибо у смерти есть с фашизмом одно общее свойство: она непоправима.

Коротко говоря, крайние ситуации рождают подъем крайних форм художественной выразительности.

Одно из самых сильных и плодоносных течений современного документализма рождено потребностью осмыслить тяжелый опыт новейшей истории, дать отпор явлениям неофашизма. Оно рождено стремлением к ясности. К тому, чтобы усилить в теле современного человечества иммунитет против страшной болезни прошлого. Чтобы не допустить непоправимого.

¹ Правда. 1966. 14 февр.

² Nitschke A. Der Feind. Erlebnis. Theorie und Begegnung. W. Kohlhammer Verlag, 1964.

Белинский в армейском ракурсе

Елена Серебровская.

Я в мире — боец.

Повесть о жизни Виссариона Белинского.

М.: Молодая гвардия, 1964. 336 с.

В предисловии к этой книге известный литературовед, член-корреспондент Академии наук СССР Н.К. Пиксанов сообщает о той работе, которая предшествовала написанию повести: «Ее автор Е.П. Серебровская издавна изучает Белинского — еще со времен аспирантуры в университете... Продолжая свои изучения, автор осваивала новую богатую специальную литературу о Белинском, начиная с академического издания его сочинений и писем. Были изучены: обширная “Летопись жизни и творчества Белинского”, три тома “Литературного наследства”, посвященных Белинскому, обширный круг мемуаров — как о самом Белинском, так и о его современниках, три тома монументальной биографии Белинского, написанных В.С. Нечаевой, и множество работ историко-литературных и исторических».

Признаться, смысл этой рекомендации маститого ученого показался нам вначале недостаточно ясным. Зачем надо было хвалить за то, что само собой разумеется? Положим, что не всем авторам посчастливилось учиться в аспирантуре, но ведь, надо думать, с первоисточниками и пособиями знакомится каждый, кто принимается за биографическую книгу. Но потом мы подумали, что, очевидно, указанную похвалу нужно понимать не в том смысле, что Елена Серебровская прочла такие-то книги, а в том, что она сумела это сделать с особой пользой.

В этих предположениях нас укрепили дальнейшие строки предисловия, сообщающего, что жизнь и творчество Белинского «хорошо осмыслены автором» и что создано произведение, которое «окажет известное воспитательное влияние на молодых читателей, обогатит их надежными знаниями и побудит к дальнейшему изучению писателя».

Но вот, принявшись за чтение книги, мы, к большому удивлению, стали находить одну ошибку за другой. Для того чтобы из-

бежать их, не надо было штудировать монументальные труды — достало бы знакомства с научно-популярной литературой о Белинском. Например, первое представление «Ревизора» состоялось 19 апреля 1836 г.; Белинский же в рецензируемой книге свободно цитирует комедию («Эх, душа моя, Тряпичкин, вижу: точно, нужно чем-нибудь высоким заняться») в момент написания статьи о «Борисе Годунове» Лобанова, т. е. в июне 1835 г. Какими-то неведомыми путями критик познакомился с комедией раньше самого Гоголя, за несколько месяцев до того, как драматург принялся за работу. Другое произведение Гоголя — «Развязка Ревизора» — было напечатано, согласно Е. Серебровской, в 1841 г. в качестве «предисловия» ко второму изданию комедии, в то время как в действительности «Развязка» появилась в печати спустя 15 лет. Писателя Кудрявцева, выступавшего под псевдонимом А. Нестроев (Неустроев), Е. Серебровская переделала в Нестерова — лицо, еще не зарегистрированное в летописях российской словесности. Считалось, что письмо Белинского к Гоголю впервые напечатано Герценом в «Полярной звезде». Е. Серебровская выступает с новой точкой зрения: впервые письмо напечатано «в газете вольнолюбивых русских — «Колоколе»» и т. д., и т. п.

Откровенно говоря, мы вначале сильно рассердились на автора за все эти и многие другие грубые ошибки. Но потом мы подумали, что, вероятно, не следует придавать им столь большого значения. Конечно, убеждали мы себя, по части «надежных знаний», способных обогатить читателя, книга удовлетворяет не вполне. Но, должно быть, в ней есть какие-то другие достоинства, компенсирующие отсутствие точности. Нечего требовать от художника, который, как сказано в предисловии, владеет «даром творческой фантазии», рабского копирования действительности. Будем судить произведение по тем законам, которые писательница сама выбрала.

Книга «Я в мире — боец» написана в жанре так называемой беллетризированной биографии. Как известно, этот жанр занимает в литературе промежуточное положение — между собственно документальной биографией и повестью (романом). По сравнению с первой беллетризированной биографией более свободна: ее автор прибегает подчас к вымышленным подробностям, деталям, оживляя и «домысливая» реальные события. Но по сравнению с повестью беллетризированное жизнеописание более сдержанно, строго: в его основе лежит все-таки подлинная биография исторического лица.

Все эти жанровые приметы заметны и в книге Е. Серебровской. В ней нет «романного» сюжета в обычном смысле этого слова: вернее, сюжетом служит писательнице сама жизнь Белинского. Детские годы, учение в университете, работа в «Телескопе», переезд в Петербург – таковы некоторые вехи этого сюжета, преследующего одну цель – «рассказать полно и обстоятельно о его богатой и сложной внутренней жизни». Вместе с тем Е. Серебровская справедливо считает, что избранный ею жанр дает возможность приблизить образ Белинского к читателям, представить его во всей бытовой и жизненной конкретности. Когда писательница в начале книги замечает, что во времена Белинского все было иное – «иные были звуки, которые он слышал, запахи, которые он вдыхал», то мы понимаем, что это не просто деталь экспозиции, но своего рода творческая заявка. И «звуки», и «запахи» – все может передать беллетризованная биография, имеющая свои преимущества перед биографией документальной. И тут, конечно, карты в руки тому, кто отмечен «даром творческой фантазии», кто свободно и умело владеет материалом.

Поначалу, правда, трудно было заметить, в чем проявилась художественная воля Е. Серебровской. Дело в том, что писательница явно перегружает произведение раскавыченными цитатами из первоисточников – черта, очень распространенная в биографических книгах последнего времени. Обширные отрывки из произведений Белинского и его современников, лишь слегка препарированные, вкладываются в уста героев повести. Невольно вспоминаешь давнюю историю о том, как ваятель, которому не хватило металла для скульптуры, пустил в дело разную домашнюю утварь. Но переплавка оказалась неудачной, и когда скульптуру отлили, то в ней можно было заметить контуры подсвечника, столовой ложки и других предметов. В рецензируемой книге также то и дело просвечивают плохо замаскированные цитаты из «Былого и дум», писем Белинского, воспоминаний И. Панаева и т. д.

Могут сказать, что книга рассчитана на читателя-неспециалиста, который не будет обращать внимание на такие тонкости: цитаты так цитаты. Но дело не в этом: письменная речь обладает иной ритмико-синтаксической организацией, чем устная. Не все написанное в статье может быть – в том же виде – произнесено устно. Возможно, злоупотребление Е. Серебровской цитатами приводит к тому, что повествование то и дело приобретает возвышенно-речитативный характер.

Однако, как ни противоречит такой прием требованиям художественности, мы решили не придавать и этому большого значения. Во-первых, повторяем, это черта не только книги Е. Серебровской. Во-вторых, это в конце концов только одна особенность стиля произведения. Важно же проникнуть в его образную систему.

Белинский показан автором в его отношениях к ближайшим предшественникам, в связях с современными ему литераторами и, наконец, «в домашней обстановке», в кругу семьи. Пересечение этих трех главных аспектов должно придать образу объемность. Какие же стороны характера Белинского открываются в таком перекрестном освещении?

В творческих связях Белинского с его предшественниками одна из важнейших нитей ведет к Пушкину – критику и редактору. Так, известно, что первые статьи Белинского были с живым интересом встречены Пушкиным, который намеревался привлечь критика к сотрудничеству в «Современнике»; Белинский гордился похвалой великого поэта.

Понятно, что Серебровская воспользовалась этими фактами для создания образа Белинского. Но вот какой им придан оттенок. Принимая руководство журналом «Современник», Белинский говорит своим друзьям и единомышленникам: «“Современник”... Когда-то Пушкин звал меня в свой “Современник”. Не привелось!.. Но если б Александр Сергеевич встал из гроба и спросил меня: “Держишься ли, растаковский ты сын?” – я бы ему ответил: “Держусь, принципов своих не растерял! Вот они у меня какие орлята растут! Не уроним славу “Современника”...» Прочитав эти строки, мы невольно вспомнили, с каким тактом и благородной сдержанностью рассказывал о похвале Пушкина Белинский. В апреле 1842 г. критик писал Гоголю: «...меня радуют доселе и всегда будут радовать, как лучшее мое достояние, несколько приветливых слов, сказанных обо мне Пушкиным и, к счастью, дошедших до меня из верных источников. И я чувствую, что это не мелкое самолюбие с моей стороны, а то, что я понимаю, что такое человек, как Пушкин, и что такое одобрение со стороны такого человека, как Пушкин». После этих строк перечитываешь соответствующую сцену у Е. Серебровской с некоторым смущением: *«Держишься ли, растаковский ты сын?»* – *«Держусь, принципов своих не растерял...»* – какой странный (пусть и воображаемый) диалог между Пушкиным и Белинским...

Поэт беседует с критиком в той несколько казарменной манере, в какой в старое время обращался капрал к солдату, желая поощрить его за ревностную службу.

Перейдем, однако, к взаимоотношениям Белинского с современными ему писателями. Интересен у Е. Серебровской разговор критика с Тургеневым. Белинский говорит писателю, что во имя светлого будущего «много надо поработать». Тургенев в недоумении: «Как я должен работать, чтоб тем самым послужить будущей России? Пишу о том, что знаю... С настоящим это связано, но с будущим...» Белинский: «А что такое настоящее наше, как не образ борьбы прошлого с будущим? Опояштесь мечом, Иван Сергеевич, да вступайте в строй сознательных воинов». Поскольку Тургенев, как обнаружилось, и не подозревал, что будущее связано с настоящим, это дает Белинскому повод для соответствующей беседы. В другом месте Белинский, замечая, что Тургенев погружен в свои мысли, советует ему сесть «за стол, за перо». Этот совет ошеломил Тургенева: «Тургенев смотрит на Белинского растерянно. — Откуда вы знаете? — спрашивает он. И вдруг приходит в сильное возбуждение: — *Именно — за стол! Вы бесценный человек! Без царя Россия проживет, без вас мы — сироты!..*

Он срывает с торчащего из-за чужого забора куста ветку белой сирени и сует ее в руки Белинскому.

— Это вам! А я марш за стол!»

Подобные ценные советы и указания делает Белинский и другим писателям.

Известно, что критик отмечал преобладание непосредственно творческого элемента у Гончарова и построил на этой основе сопоставление двух писателей — Гончарова и Герцена. В рецензируемой книге этот факт передан с помощью следующего внутреннего монолога Белинского: «Вряд ли предполагал и сам Гончаров, что книга его может послужить основанием для такого *глубинного разговора и, ой, как остро нацеленного!* Ну, да откуда ему предполагать, он прежде всего художник, *маленько глупый даже художник*, — скажем ему это деликатно, он ведь только начал, может быть, и примет во внимание» (курсив мой. — Ю. М.).

Неужели это думает и говорит Белинский?

Тем временем читатель, вероятно, заметил, что в образной системе повести немалое место занимают сравнения и метафоры из военной жизни. Постепенно в произведении открывается про-

думанная и широко разветвленная сеть архаично-воинской символики. Вот несколько примеров.

В «Литературных мечтаниях» поставлен вопрос: «кто же занял нынче маршальское место в литературе?». «Телескоп» и «Молва» – то были просторные поля сражений для летучих отрядов – боевых его мыслей, которые отсюда мчались в бой против сил тьмы и реакции, против сытой ограниченности и усыпляющих бдительность комплиментов».

Уж на что Гоголь был нестроевой человек, а тоже не мог помыслить о себе вне военной лексики. Прочитав статью Белинского «О русской повести...», Гоголь почувствовал, «что вышел он на крутой берег Днепра и чуть не задохнулся – такой простор перед ним! Шутка ли! Ты начал только, рядовой солдат, совершил первый свой боевой выход, а к тебе уж спешит народ, вкладывает в руку твою маршальский жезл: «Веди нас, Суворов!»»

По всему видно, что Е. Серебровскую глубоко захватила аналогия литературного дела с военным. Так, литературный журнал, по ее мнению, – это «маленький гарнизон литературной крепости, в котором есть и свой генерал, и фельдфебели, и канониры, и обоз с кухней».

А один из единомышленников Белинского отвечает на просьбу критика так: «Слушаюсь, ваше высокопревосходительство!» Некрасов же рассказывает Белинскому о приобретении «Современника» следующим образом: «Наш, голубчик, наш! Что ж это я не торжественно, – спохватывается он. Затем *становится в положение "мирно"*, *руки по швам*, принимает торжественный вид и говорит: – Отныне у вас свой журнал...»

Если в первом случае Белинский еще пробовал возражать против того, чтобы его называли «высокопревосходительство», то во втором он окончательно смирился с таким стилем обращения к нему. По-видимому, он даже забыл сказать Некрасову «вольно», и тот, держа «руки по швам», отдал Белинскому рапорт о приобретении «Современника»...

А вот еще одно прямо-таки озадачивающее сравнение. Обдумывая свой творческий путь, Гоголь понял, что «смех может ударить по злу и несправедливости больше, чем *нагайка со свинцовым шариком на конце*». Это уже, если мы не ошибаемся, из арсенала не армии, а станового казачества. Каким ветром занесло этот образ в уста автора «Ревизора» и «Мертвых душ»?

Встает вопрос, каково происхождение этой символики в книге о Белинском? Можно предположить, что ее функция

чисто внешняя, метафорически-декоративная и что в этом сказалось некоторое увлечение писательницы формой как таковой. Но мы думаем, что никакого отрыва формы от содержания в повести нет, а есть, напротив, их тесное единство. Отмеченная выше символика связана прежде всего с тем выпрямлением и огрублением, которому подвергает писательница жизнь и творчество своего героя...

Возможно, что на такую трактовку образа Белинского автора натолкнули известные слова критика: «Я в мире — боец», — однако в таком случае эти слова восприняты писательницей слишком узко. Да, Белинский беспощадно разил защитников принципа «самодержавие, православие и народность», продажных журналистов, защитников лжи и невежества... Но можно ли забывать о той специфической области, в которой действовал Белинский, — о литературе?

Изображая Белинского как лихого рубаку, писательница придает борьбе, которую он вел, какой-то механический, бездумный характер. Получается, что герой движим одним побуждением: лишь бы всыпать! Лишь бы вдарить! И не беда, если этот удар придется по своим.

Вот еще один пример — диалог между Белинским и Тургеневым.

«— Гоголь потому и стал Гоголем, что обратил свои взоры писателя к действительности, к жизни, — слышится голос Белинского.

— Но не будь он одарен талантов, эстетической творческой способностью, он не стал бы Гоголем, — осторожно возражает Тургенев.

— А вы видели когда-нибудь эстетическую способность в чистом виде, никуда не направленную? — сердито спрашивает Белинский — ...Искусства для искусства нет. Ветер обязательно куда-нибудь дует...

— А по мне, искусство выше житейских дрызг. Искусство над политикой. Оно — святыня».

Оставляя в стороне несколько странное для Белинского сравнение искусства с ветром, который «обязательно куда-нибудь дует», спросим другое: при чем тут Тургенев? Никогда при жизни Белинского не выступал он в защиту чистого искусства, наоборот, был страстным поборником реализма и идеи общественного служения литературы. С какой бы стати заступаться ему за чистое искусство и навлекать на себя гнев Белинского?..

Мы помним о длинном списке источников, прочитанных Серебровской, и потому даже не допускаем мысли о ее неосведомленности в этих общеизвестных вещах. Но в таком случае невольно приходишь к выводу, что перед нами проявление какой-то непонятной черствости, заставляющей писательницу принести в жертву своей концепции даже такого человека, как Тургенев.

Мы говорили, что Белинский показан также и в семейном кругу, в домашней обстановке. Внутренняя тема одной из глав чувствуется уже в первой фразе: «И труженики иногда отдыхают». Критик изображен здесь во время лодочной прогулки, в беседах с женой, со свояченицей; естественно ожидать, что в такой интимной обстановке выступят новые грани образа.

Писательница, в частности, творчески разрабатывает один эпизод, который передал в своих воспоминаниях Н. Тютчев. Белинский страстно любил цветы, но, терпя постоянную нужду, он с трудом мог позволить такую роскошь, как покупку цветов. Н. Тютчев рассказывает, что однажды во время лодочной прогулки Белинский купил себе «кактус с красным цветком, какого он давно желал», и что жена и свояченица стали его за это упрекать: «Безрассудно человеку бедному и семейному бросать деньги на пустые растения, которых и без того девать некуда. Разговор этот подействовал на В.Г. поразительно. Он умолк, съезжился, нахмурился, довез молча цветок до дома, молча взял его на руки у пристани и, мрачный, унес его на свою квартиру».

А вот как описывается этот эпизод у Е. Серебровской. Жена и свояченица упрекают Белинского в покупке цветка.

«— Не к лицу бедному человеку так безрассудно бросать деньги на ветер, — говорит она (Агриппина. — Ю. М.) жестко...

— Ну-ну, не ворчите! Смотрите, какой он (цветок. — Ю. М.) зато красавец!

— Что ж, что красавец, — Агриппина не хочет уступить. — Его ведь на стол не подашь и не съешь вместо обеда.

Съесть? Цветок не съесть? Боже мой! Что она говорит!

Белинский съезжился, сгорбился. Он крепко обнял обеими руками горшок с цветком. Две розовые пышные звезды покачиваются на зеленой мясистой ветке. Рядом с ними — лицо глубоко несчастного человека.

А Летний сад шумит по-прежнему весело».

Фразы, выделенные нами, составляют оригинальное осмысление Е. Серебровской этого эпизода. Показалось ли писательнице напоминание о деньгах недостаточной мотивировкой

хандры Белинского или же по какой другой причине, но в трактовку этой сцены введен ею дополнительный мотив, заметно меняющий ее звучание. По-видимому, Белинский всерьез обеспокоен, не съедят ли его цветок... К облику героя книги добавлена еще одна черта – наивная экзальтация.

Но что общего имеет Белинский в освещении Е. Серебровской с тем Белинским, в котором мы привыкли видеть одного из величайших людей русской культуры, человека богатой и сложной внутренней жизни?

И какова же в конце концов природа рецензируемой книги? Документальная биография? Но в таком случае чем объяснить столь вольное обращение с фактами? Художественное произведение? Но тогда что такое «художественность»?

Этим мы вовсе не хотим сказать, что высокие похвалы, высказанные в предисловии к книге, совершенно лишены оснований и последняя не принесет никакой пользы. Мы помним, что к достоинствам книги там были отнесены: во-первых, «надежные знания» автора, во-вторых, «воспитательное влияние на молодых читателей» и, в-третьих, стимул «к дальнейшему изучению писателя». Первые два пункта – что поделаешь? – отпадают. Но тем более возрастает значение последнего. Другими словами, чем далее уводит Е. Серебровская своего читателя в сторону от реального образа Белинского, тем настоятельнее встает задача изучения жизни и творчества великого критика.

Стиль – это время

Вскоре после окончания Второй мировой войны в Германии вышла необычная книга, сразу же получившая мировую известность (к сожалению, она еще не переведена на русский язык)¹. Называлась книга «ЛТИ. Записки филолога» (Латинская аббревиатура названия означала *Lingua Tertii Imperii*, язык Третьего рейха). Автор – Виктор Клемперер, специалист по германистике, романистике и сравнительному литературоведению, двоюродный брат Отто Клемперера – знаменитого немецкого дирижера и композитора.

С приходом Гитлера к власти Отто Клемперер эмигрировал в США, а Виктор остался на родине, испытав на своей шкуре все ужасы нацизма. И трудно сказать, смог ли он выжить, если бы его морально не поддерживало то дело, которым он занялся исподволь и которому отдал все силы души.

В часы изнурительной работы на фабрике, где бывший профессор отбывал трудовую повинность; в гестапо, куда его вызывали на допросы; в бомбоубежищах и на улице; у постели больных и умирающих знакомых и родственников – всегда и везде он вслушивался в звучащую вокруг него речь, запоминал характерные слова и обороты, вдумывался в них, анализировал – и постепенно в сознании складывалась цельная картина. Говорят, стиль – это человек. Но стиль – это и время, стиль – это и страна в известную эпоху ее развития. Виктор Клемперер и поставил перед собой широкую задачу: через язык и речь понять образ мышления и чувствования своих соотечественников.

Оказалось, что связь между словом и мыслью не такая простая, как это может представиться вначале. Опираясь на выводы Клемперера, я иногда провожу со своими знакомыми маленький эксперимент: как вы думаете, спрашиваю я, какой знак препинания был в нацистской Германии самым популярным? Конечно,

восклицательный – напрашивается легкий ответ, ведь идеология и пропаганда фашизма были замешаны на пафосе, пронизаны крикливыми, истеричными нотами.

Да, это так. Но именно благодаря господствовавшему тону торжественное слово уже не отличалось от обыкновенного, и восклицательный знак как бы выносился за скобку, переставал существовать.

– Однако ведь не вопросительному знаку, выражающему значение критики и сомнения, отводилось первое место! – говорит мой собеседник. – Да, это не вопросительный знак, – подтверждаю я. – Тогда какой же? – Кавычки...

Этот вывод обычно встречают с недоумением, но приводимые примеры легко его рассеивают. Печатная продукция в нацистской Германии пестрела кавычками, почти никакое слово не произносилось нейтрально, но чаще всего с подковыркой, с нескрываемым намерением кого-то уязвить и задеть, дискредитировать то, что обыкновенно признается нормальными людьми. «Немецкий поэт» Гейне, «ученый» Эйнштейн, «теория относительности», «гуманизм», «демократия»... Все это означало следующее: так называемый немецкий поэт Гейне, так называемый ученый Эйнштейн, так называемая теория относительности, пресловутый гуманизм, пресловутая демократия... И не надо прибавлять бранных эпитетов (хотя и без них не обходилось), достаточно графически выразить свое пренебрежительное отношение к предмету разговора. А в устной речи – докладчика, пропагандиста, диктора на радио – эти кавычки озвучивались и олицетворялись с помощью ехидно-иронической интонации и такой же мимики. В результате вместо объективных сведений читателю или слушателю прививался определенный настрой.

Не будем обольщаться: человеческая природа несовершенна, и поэтому в любом обществе политические партии, профессиональные группы, да и отдельные лица стремятся подавать факты в выгодном для себя свете. Но демократический строй и свобода печати создают условия и для противоположного стремления – к объективной и полной информации. Иное дело – в условиях тоталитарного режима.

Я говорил о роли кавычек – графических и звучащих, но обратимся к нашим недавним пропагандистским статьям или к манере дикторов телевизионной программы «Время». Сейчас эта манера, слава богу, начинает уходить в прошлое, но воспоминания еще очень живы. «Премьер-министр» Израиля Голда

Мейер, «генеральный секретарь» НАТО Лунс... И Голда Мейер и Лунс могли нам очень не нравиться, но все же они действительно являлись премьер-министром и генеральным секретарем НАТО, между тем все это произносилось таким тоном, словно диктор хотел сказать, что они самозванцы, да и вообще таких должностей вроде бы и нет.

А репортажи некоторых наших корреспондентов на фоне иностранных городов и весей: сколько в них было язвительного недоверия, будто журналист хотел поставить под сомнение само существование Эйфелевой башни или Елисейских полей. Тут уж, конечно, не до информации.

Мои заметки не о развитии языка в советскую эпоху в целом. Процесс этот сложный, многоцветный; в нем сталкивались различные потоки. Речь лишь о той тенденции, которая, к сожалению, по мере усиления тоталитарного режима выходила на первый план. Выработался особый речевой стиль, соответствующий, конечно, стилю мышления и образу жизни. И разобраться во всем этом важно не только филологу — это ведь проблема нашего поведения и нашего будущего.

Одна из особенностей этого стиля вытекает из иерархичности нашего мышления. Мы даже на культуру смотрим сквозь призму чинов и званий, мы даже классикам ухитрились придать вид стройной номенклатуры. Есть высшие чины, как бы члены Политбюро; есть кандидаты, есть и такие, что пониже. Временами происходили подвижки: так, в конце 1940-х годов, после соответствующей проработки в печати, из «политбюро» был выведен Достоевский, а в середине 1950-х, уже в период «оттепели», вновь кооптирован. Статус Лескова или Гончарова неясен: то ли члены, то ли кандидаты. Положение Салтыкова-Щедрина и вообще двусмысленное: в силу известных ленинских слов о том, что надо его «вспоминать, цитировать и растолковывать», за ним всегда признавалось самое высокое место, но вот цитировали его как раз все реже и реже — нетрудно догадаться, почему: боялись аллюзий.

А как у нас обставляются юбилеи классиков с бюрократической стороны? Не всегда можно понять, почему на одном юбилее в президиуме сидит столько-то высших официальных лиц, на другом — поменьше, а на третьем их совсем нет. Я это вовсе не к тому, что они не должны там присутствовать, — но как частные лица, как гости, пусть даже почетные гости. Ведь точная

регламентированность официального участия создает представление о мере государственного признания писателя или ученого, а ведь это дело вовсе не государства, а общественного мнения.

После всего этого стоит ли удивляться, что иерархичность пропитала наш быт и, соответственно, повседневную речь. У нас есть главная площадь страны, есть главная елка (раньше в Колонном, теперь во Дворце съездов) с главным Дедом Морозом и главной Снегурочкой, главный пионерлагерь (Артек)... По смыслу словообразований выходит, что все площади подчинены одной площади, а все елки — одной елке. Совсем как у Корнея Чуковского: «Великий Умывальник...».

Во всем этом немало трогательной детскости, ибо ребенку свойственно доискиваться: кто главнее? Кто более великий — Пушкин или Лермонтов? Но, взрослея, начинаешь понимать, что Пушкин сам по себе, а Лермонтов сам по себе, и необязательно всех строить в затылок друг другу; мы же никак не можем отстать от этой привычки.

У нас даже есть главное кладбище — московское Новодевичье, которое — кто бы мог это подумать? — тоже оказывается в точке столкновения амбиций и честолюбивых стремлений. Грустное, но, увы, реальное явление!..

Человеку, достигшему высших чинов и званий, скажем, должности секретаря Союза писателей и звания Героя Социалистического Труда (в просторечье именуемого Гертрудой — тоже характерное словообразование!), ничего не остается, как подумать о дальнейшем продвижении. А следующей ступенью как раз и является место на Новодевичьем, и позаботиться об этом надо загодя, не поручая дела остающимся родственникам и друзьям, ибо последние могут подвести, а проконтролировать уже не удастся.

Рассказывают об одном важном начальнике, который долго проводил соответствующую работу, и наконец ему позвонили сверху и объявили: ваша просьба удовлетворена, но ложиться надо на этой неделе...

Конечно, это придумал какой-то остряк. Но, знаете, я бы не поручился, что на всем необозримом пространстве нашего государства не нашелся бы оригинал, который бы не согласился воспользоваться счастливой возможностью.

А как же быть тем, кому главное кладбище не по чину, но все-таки и на обыкновенном лежать унижительно? Для них есть

филиал главного, и это тоже очень грустно, но, увы, реально, ибо название «филиал» закреплено за одним московским кладбищем, кажется, официально. Совсем недавно в одной газетной заметке сообщалось, что умершую похоронили «на Кунцевском кладбище, филиале Новодевичьего, присутствовали официальные представители МИД и был исполнен Гимн Советского Союза» (Аргументы и факты. 1990. № 45).

Вы можете себе представить, уважаемый читатель, реальный смысл понятия «филиал кладбища»? Я не могу. Но давайте попробуем найти ответ вместе, и тогда мы увидим, что тот, кому пришла в голову эта идея, невольно создал такой смелый гротескный образ, который может соперничать с фантазиями Франсиско Гойи или Франца Кафки.

В самом деле, легко понять, чем связан, скажем, филиал театра с основной сценой — общностью режиссуры, труппы, которая в зависимости от творческой задачи и обстоятельств может выступать то там, то здесь. Но обитатели кладбища, как известно, определяются на своем месте основательно, и ни о каком взаимодействии между основным заведением и филиалом говорить не приходится. Все это так, однако человеческая психология выше логики, в силу чего погребенный на Кунцевском должен как бы иметь загробную уверенность в своей принадлежности к номенклатуре, с которой время от времени он может вступить в личное общение.

Есть еще такая особенность языка тоталитарного режима — двоемыслие. Согласно Джорджу Оруэллу, автору романа «1984», это «способность одновременно держаться двух противоположных убеждений».

А такая способность в свою очередь зависит от предмета разговора. К своему отношению одно, к чуждому — другое: соответственно, и слова разные.

Их война — война; наша война — борьба за мир. У них — интервенты, у нас — воины-интернационалисты. Здесь — нравственность, там — нравы (помните ходовую газетную рубрику «Их нравы»?).

Язык тоталитарного режима обладает способностью к высокой степени схематизации. Он мыслит контрастами, предпочитает только две краски — черную и белую, не терпит оттенков и полутонов, самые разнообразные явления приводит к одному знаменателю. Чаще всего — воинского толка.

Всем памятли битвы за урожай, походы за званиями, идеологические фронты и т. д. Особенно литературе и искусству почастливилось: удавшееся (по официальным понятиям) произведение уподоблялось выигранному сражению, а неудавшееся — проигранному; перо и кисть — это штык или какое-либо другое холодное или горячее оружие; тот, кто сочиняет, как надо, — передовой боец, а тот, кто своевольничает, — вражий лазутчик и идеологический диверсант.

Сегодня вся эта милитаристская мишура, слава богу, начинает отмирать. И все же нет-нет да и пахнет в храмах культуры воинским духом.

Совсем недавно я слышал в кругах общества «Знание», что надо в такой-то город послать лекторский десант, словно обитателей этого города надо покорить, и поэтому внезапность и стремительность — важнейшие факторы победы.

Какие еще словечки и обороты могут у нас соперничать с воинской фразеологией? Думаю, те, которые связаны с понятием «воспитание».

Мы ничего не делаем просто так, но всегда при этом воспитываем — себя и окружающих. О воспитании у нас говорят все: штатские и военные, честные и жулики, старые и молодые, даже малыши в детских садах. Наша страна — это страна всеобщего взаимовоспитания. Кажется, будь у этого процесса КПД в одну миллионную долю, то и тогда бы мы уже стали самыми честными и порядочными людьми в мире.

Но этого не произошло — и не только в силу ложности коренных идеологических установок. Ведь среди увещаний, с которыми мы на протяжении десятилетий обращались друг к другу, были и вполне справедливые: трудись добросовестно, не воруй и т. д. Но все это проходило как бы по касательной к жизни, многократно усиливая и укрепляя в обществе эффект двоемыслия. Двоемыслие — не только способность одновременно держаться противоположных убеждений, но и безошибочное чувство, что убеждение — одно, а жизнь — совсем другое. Или, иначе говоря, что бывает настоящая жизнь, а бывает призрачная, жизнь понарошку. Без второго не обойтись, это как дань этикету, обряду. Своими воспитательными мероприятиями и вытекающим отсюда обилием воспитательных речений мы и участвовали в этой жизни понарошку.

Но у двоемыслия есть еще одно свойство, которое я бы назвал речевой компенсацией. Поясню примером.

Вы встаете в очередь и спрашиваете: кто последний? Двое из трех вас осторожно поправляют: *крайний* я. Бывает, что кто-нибудь и устыдит: мол, у нас последних нет, имей к людям уважение...

Урожденный москвич, я могу вспомнить, когда это примерно началось — на рубеже 1940–1950-х годов. До этого говорили «последний», и ничей слух это не задевало. И вдруг такая вспышка народной гордости, даже не очень считающейся со смысловыми оттенками (ведь слово «крайний» может прозвучать не менее обидно, чем «последний»).

Рубеж 1940–1950-х годов — не самый светлый период в развитии у нас гражданских свобод. Наоборот: закручивались идеологические гайки, поднималась новая волна репрессий. Все это шло тогда тихо, покорно и, как правило, даже без какого-нибудь понимания происходящего. И вот надо же — в языке, в неуклонном преследовании вполне невинного слова такое сознание человеческого достоинства! Иначе, как речевой компенсацией, это не назовешь. Компенсацией того, чего не хватало, чего не было в самой жизни.

И не надо думать, что все это лишь навязывалось сверху. Ведь пели же вполне искренне, с гордостью: «За столом никто у нас не лишний...» И это тогда, когда лишними объявлялись целые народы.

Известно изречение Талейрана: «Язык дан человеку для того, чтобы скрывать свои мысли». Но верно и другое: язык разоблачает действительные мысли и намерения, как бы они тщательно ни скрывались.

В одном из отчетных докладов Сталина на съезде партии можно прочесть буквально следующее: «Говорят о склоках и трениях в губкомах. Я должен сказать, что склоки и трения, кроме отрицательных сторон, имеют и хорошие стороны. Основным источником склок и дразг является стремление губкомов создать внутри себя спаянное ядро, сплоченное ядро, могущее руководить без перебоев... Не нужно доказывать, что если бы таких руководящих групп в губкомах не было, если бы все было сколочено так, чтобы “хорошие” и “плохие” уравнивали друг друга, — никакого руководства в губернии не было бы... Вот та здоровая сторона склок, которая не должна быть заслонена тем, что она иногда принимает уродливые формы».

Вот тебе на! Сколько говорилось о том, что необходимость борьбы определяется сопротивлением классовых врагов, что это сопротивление год от года возрастает, и оказывается, все дело в склоках и дразгах. И эти склоки и дразги надо поощрять, извлекать из них выгоду, иначе не будет никакого руководства. Обратите внимание: «хорошие» и «плохие» люди Сталин закавычивает, ибо не верит в эти понятия, высмеивает их, а дразги и склоки принимает как они есть.

Всего два слова – и все становится ясным. Как говорил Гоголь, сразу видно, «откуда вылетела птица».

Сколько таких невольных разоблачений и саморазоблачений происходит с помощью языка!

Помните многочисленные указы о награждении Брежнева? Его награждали за большой «личный вклад», за «проявленное личное мужество» и т. д. Но что такое *личный* трудовой вклад? Будь ты простым служащим, у которого в подчинении лишь письменный стол, или руководителем множества других людей, – у каждого свое дело; зачем же еще специально говорить, что это дело делается лично? А затем, что было хорошо известно: лицам такого ранга, как Брежнев, вовсе не обязательно вообще что-то делать, и вот, чтобы убедить вас в противоположном, применялась эта формула о *личном* участии.

Пример из совершенно другой сферы. Заголовки корреспонденций об успехах наших спортсменов за рубежом. «Все золото – наше!», «Довольствовались серебром», «Досталась только бронза...».

Мы такие бескорыстные, наш спорт непрофессиональный, служит только благу людей... Откуда такое поклонение золотому тельцу? Не есть ли это саморазоблачения на бессознательном уровне, о которых говорил Зигмунд Фрейд?

И, наконец, еще одна очень популярная сейчас словесная конструкция, на которую уже, кажется, обращали внимание. В выступлениях журналистов, комментаторов, народных депутатов и др. то и дело звучит вводный деепричастный оборот «честно говоря». Что ни скажут, обязательно уверяют, что говорят честно, хотя никто их ни в чем не подозревает. И я тоже не хочу сказать, что дело тут в нечестности выступающего – дело в коллективной психологии, которая десятилетиями вырабатывала ощущение, что политика и журналистика далеки от честности. Вот и хочется убедить в противоположном.

Язык запечатлевает стиль мышления. Язык разоблачает этот стиль. Язык мстит за прошлое. Но и это еще не все.

Я дописывал эти заметки, когда по московскому ТВ показали маленький социологический опрос: прохожих спрашивали, помнят ли они, чем знаменателен этот день (21 декабря) и как они к нему относятся. Результаты были разные. Одни уверенно отвечали, что это день рождения Сталина, другие позабыли, третьи не знали. И отношение к событию было разным: одни говорили, что это черный день в истории нашей страны, другие высказывали свое уважение к гению всех времен, третьим было безразлично. Словом, картина известная, и я бы не стал обо всем этом говорить, если бы не ответ одной девушки.

Она была из почитающих, но при этом ничего не оспаривала из того, что говорилось о Сталине плохого, со всем соглашалась, однако настаивала на своем. Мол, главное, что Сталин был *личностью*...

Вот тебе и правосознание, вот тебе и ощущение справедливости. Уничтожил миллионы своих соотечественников, проявил невиданную жестокость и садизм — «но был личностью». Ложь, коварство, вероломство возвел в ранг государственной политики — «но был личностью».

А знаете, что здесь самое страшное? Понятие личности, венчающее всю эту логическую конструкцию. Это вам не замшелые догмы, что Сталин выиграл войну и что при нем был порядок.

В былые времена так бы не сказали: на устах у всех было «служение народу», «приоритет общего над частным» и т. д. Понадобился поворот сознания к общечеловеческим ценностям, к духовности, к личностному началу, чтобы новая защитница Сталина (кстати, выглядевшая вполне современной девушкой) нашла и новый довод. «Сталин был личностью»... Неужели мы еще услышим, что Сталин был представителем духовности?

И поэтому в одном пункте я бы не согласился с Виктором Клемперером, автором замечательной книги «ЛТИ». Он сделал чрезмерный упор на словах и словесных конструкциях, образно даже предлагал их зарыть в землю, чтобы вместе с ними избавиться и от яда нацизма. Но это еще не решает всего дела.

Уходят слова, но остаются интонации. Отмирают или снимаются скомпрометированные лозунги и определения, но

остается образ мысли, который, как меняющий обличье вирус, внедряется в модные слова и новые речевые конструкции.

И пока не будет до последней песчинки изжит прежний образ мысли, никто не вправе утверждать, что с прошлым навсегда и бесповоротно покончено.

1991

¹ Русский перевод книги появился позднее: *Клемперер В. LT1. Язык Третьего рейха* / Пер. А. Григорьева. М., 1998.

IV

Приложение

В пятидесятые годы и позже

Очерки литературной (и не только литературной) жизни

Как я обманул товарища Когана

Летом 1952 г., по окончании МГУ, я долго и безрезультатно пытался устроиться на работу. Был в десятке школ, в литмузеях, в гор- и облоно. Встречали довольно приветливо: да, нам нужен учитель-словесник (или экскурсовод, или литсотрудник), предлагали заполнить анкету, зайти через несколько дней. Захожу: извините, говорят, мы и не знали, что место уже занято.

Конечно, в таком положении оказался не я один. Позже я узнал, что через подобную процедуру проходил в Ленинграде Юрий Михайлович Лотман, до тех пор пока он не решил плюнуть на северную столицу и переехать в Тарту. Таким образом, первыми, кто содействовал образованию всемирно известной Тартуской школы, были ленинградские кадровики...

Но вернусь к моим собственным делам.

Как-то в облотделе народного образования в очереди искателей места меня выглядел мужчина средних лет с простым открытым лицом – такими в кино изображали сельских интеллигентов, учителей или агрономов.

– Я директор педагогического училища в Воскресенске. Хотите вести у меня литературу? Только придется добираться паровиком часа два (электрички туда еще не ходили).

Я, конечно, согласился, ведь это уже побольше, чем школа, почти вуз, предел моих мечтаний.

– Тогда заполните, пожалуйста, анкету – я как нарочно захватил с собою один экземпляр – и позвоните через неделю мне в Воскресенск, а я за это время все устрою в райкоме партии.

Звоню. «Извините, – говорит, – я и не знал, что место уже занято...»

Однажды мне позвонила Женя Львова (впоследствии известный искусствовед), которая закончила университет тремя-четырьмя годами раньше и работала в школе книготоргового ученичества. Она собиралась в декретный отпуск и предложила мне ее заменить.

— А что же я буду там делать? Учить, как продавать книги?

— Вовсе нет. Будешь, как и я, вести уроки русского языка и литературы.

И Женя велела мне прийти в такой-то час в такое-то место к директору школы товарищу Когану.

Услышав фамилию, я упал духом, так как ничего хорошего это мне не сулило. Вопреки ходячему мнению о еврейской солидарности и взаимовыручке, я по опыту знал, что еврей-начальник всегда в таких случаях трусливее любого другого. Но Женя Львова меня успокоила:

— Ты не знаешь Когана. Это принципиальный человек, настоящий коммунист. И потом учти: наше заведение богом забытое и товарищу Когану просто не из кого будет выбирать...

Подхожу к общарпанному двухэтажному дому где-то возле Яузских ворот, во дворе. Из дверей выпархивает стайка девчонок, веселых и симпатичных, ничем не отличающихся от школьниц-старшекласниц. Ну, думаю, еще не так все плохо.

Вхожу в приемную директора — и у меня темнеет в глазах. Комната битком набита претендентами на освобождающееся место; и все из той же оперы, что и я, и у всех безнадежно-пунурий вид.

Делать нечего, встал в очередь, жду. Не помню, что меня спрашивал Коган; помню только, что отвечал я как-то особенно безразлично и незаинтересованно, так как ни на что решительно не надеялся.

Не знаю, что сыграло свою роль, мой ли вид ни на что не претендующего человека или, к тому же, товарищ Коган действительно оказался настоящим коммунистом, но только через какое-то время мне звонит Женя Львова:

— Куда же ты пропал? Ведь Коган выбрал именно тебя!

И тут я должен рассказать о поступке, о котором с неловкостью вспоминаю и по сей день.

Знакомые говорили мне: зачем ты суешься в обыкновенную дневную школу? Там идеологическая работа, воспитательный процесс, дети, на которых, как ты понимаешь, ты можешь оказать разлагающее влияние. А ты иди в вечернюю школу рабо-

чей молодежи, где та же программа, а надзор не такой строгий, и, значит, кадровых преград меньше. Я послушался и подал документы в ШРМ № 146 тогдашнего Щербакковского района.

На беду мою, директор этой школы Николай Михайлович Смирнов тоже оказался «настоящим коммунистом» и отстоял мою кандидатуру в РОНО. Все это мне стало известно буквально через день-два после приема у Когана, но документы я подал давно и, конечно, должен был ему об этом сказать. Но не сказал — признаюсь, не только потому что до конца не верил, но и «для перестраховки»: пусть, мол, из двух вариантов сбудется один.

Идти к Когану у меня не хватало мужества, и он наконец позвонил сам. Не помню всего разговора; помню только его непреклонно укоризненную интонацию и еще фразу: а ведь я ради вас отказал другим...

Шестьсот знаков

В школе рабочей молодежи я был занят лишь три раза в неделю по вечерам, с семи до одиннадцати, и у меня оставалось много времени для разных грустных размышлений. Мои университетские приятели обсуждали научные проблемы, готовили спецвопросы, сдавали экзамены; мне же этот путь был заказан.

Дважды я попробовал испытать судьбу, но довольно бесславно.

Вначале, пользуясь правом учителя, я решил заочно подготовить экзамен по специальности, т. е. по русской классической литературе. Взял отношение в тогдашний городской пединститут имени Потемкина.

Пришел в назначенный день. В комнате было несколько человек, видно, только что закончилось какое-то совещание.

Заведующий кафедрой профессор Александр Иванович Ревякин сказал высокому седому старику: «Вы можете идти домой»; это был Леонид Гроссман, известный писатель и ученый, специалист по Достоевскому. И другому, помоложе: «А вас прошу несколько задержаться...» Это был профессор Водовозов, специалист по древнерусской литературе.

Вдвоем с Водовозовым Александр Иванович Ревякин довольно быстро разделался со мною. «Ничего, кроме двойки, я вам поставить не могу», — сказал он с тяжелым вздохом. Признаюсь,

это был для меня сильный удар: за все время университетского учения у меня была лишь одна четверка (по польскому языку), остальные пятерки.

Возвращаясь домой, я все переворачивал в голове вопросы, которые мне задавали, и решил, что и сам без труда мог бы засыпать своих экзаменаторов; ведь каждый из нас знает что-то такое, чего не знает другой. Но это были бесполезные, ни к чему не ведущие размышления.

(Позднее, уже в другое время и в других обстоятельствах, мне пришлось не один раз встречаться с Ревякиным; он был ко мне неизменно благожелателен и добр. Конечно, он не узнал во мне того неудачливого соискателя; я же ему тоже не собирался напоминать. И не только потому, что никакой обиды на него у меня уже не было, но и потому, что узнал и о других фактах его деятельности. В те непростые времена, вопреки давлению начальства, он делал все возможное, чтобы сохранить на кафедре Леонида Гроссмана. Требовать постоянства и последовательности во всех поступках было бы чрезмерным, и вполне естественно, что Александр Иванович решил пожертвовать не заслуженным маститым ученым, а никому не известным мальчишкой.)

Второй раз я сдавал в заочную аспирантуру Ленинского пединститута. Профессор Головенченко, заведующий кафедрой и председатель комиссии, оказался ко мне более снисходителен, чем Ревякин, и поставил по специальности четверку. Но все равно, это был непроходной балл.

И тогда неожиданно мне пришла в голову простая мысль: зачем нужна аспирантура и ученая степень? Разве нельзя обойтись и без них? Ведь сами по себе они не прибавляют ни ума, ни знаний.

Как-то я проходил мимо дома на Покровском бульваре с вывеской «Советская энциклопедия». Так, значит, отсюда выходят огромные синие тома, которые мне в то время казалисьместилищем мудрости! Но ведь не сами же пишутся эти тома; кто-то их, наверное, сочиняет (в то время энциклопедические статьи, как правило, не подписывались)...

Я пришел в редакцию в поздний час, когда никого уже не было, и лишь в одной комнате в полутьме я увидел человека за письменным столом. Это был заведующий редакцией литературы и языка Владимир Викторович Жданов.

Я что-то промолвил в том смысле, что не нужны ли вам помощники, которые могут что-то написать для очередного тома,

и если они нужны, то я бы мог соответствовать... И для подтверждения протянул свой красный диплом вместе со вкладышем, в котором, как я уже сказал, была лишь одна четверка.

Жданов смотреть диплом не стал, окинул меня взглядом и, подумав, сказал:

– Но мы очень мало платим.

Я хотел сказать, что готов писать бесплатно, но постеснялся и сказал лишь: «Это ничего».

– Но мы очень долго выходим.

Я ответил, что мне спешить некуда.

Тогда Жданов стал листать тетрадку (позже я узнал, что это называется «словник»), пока не нашел то, что было нужно.

– Дмитрий Тимофеевич Ленский! Знаете такого водевилиста и актера? Конечно, не Островский, но, между прочим, его «Лев Гурыч Синичкин» идет до сих пор... Возьмите-ка Ленского! Только не больше 600 знаков!

– А что такое 600 знаков? – спросил я по невежеству.

– А это значит общая сумма и букв, и знаков препинания, и пробелов... Договорились?

И когда я уже закрывал дверь, кинул мне вдогонку:

– Только не забудьте: 600 знаков!

Вот эти «600 знаков» и произвели на меня самое сильное впечатление. Сочинив статью, я мучительно долго считал и пересчитывал, вычеркивал фразы, заменял одни слова другими, более короткими. Я был в полной уверенности, что если не уложусь в 600 знаков или напишу меньше, то статью отвергнут, не читая.

Но, к моему разочарованию, Жданов не стал считать знаки. Пробежав два-три раза то, что я ему принес, он одобрительно кивнул и заказал мне еще одну статью: о Николае Ивановиче Надеждине – на 1200 знаков!

Между тем такой способ вхождения в литературу мне понравился, и спустя некоторое время, также «с улицы», без всяких рекомендаций, которых мне и просить было бы не у кого, я пришел в «Огонек» к Андрею Михайловичу Туркову. Договорились о статье, посвященной Батюшкову (тогда ожидался какой-то юбилей).

Потом я направил свой путь в «Новый мир» к Анне Берзер, редактору, и Алексею Ивановичу Кондратовичу, заведующему отделом критики, и напечатал две-три рецензии. Это было еще при Константине Симонове; позднее, при Твардовском, я стал уже довольно активно сотрудничать в этом журнале.

Так, с помощью Жданова, Туркова, Кондратовича и Берзер состоялись мои литературные дебюты.

А за те «600 знаков» я получил сто двенадцать рублей – сумму по тем временам немалую (дело происходило еще до хрущевской реформы), пятую часть моей учительской зарплаты. Я сумел купить на них себе лыжи, и не какие-нибудь, а самые лучшие – таллинскую экстру!

Страшный сон на профессиональную тему

И на этих лыжах я довольно неудачно спустился с высокой крутой горы, что в Фирсановке, под Москвой, и угодил с сотрясением мозга в больницу Склифосовского, по-теперешнему – в Склиф.

Это были последние месяцы жизни Сталина, разгар «дела врачей», мощный накат погромной волны... Не самое подходящее место выбрал я себе для такого времени.

Мое больничное времяпрепровождение проходило под сплошной аккомпанимент разговоров о врачах-отравителях, о смертельных уколах, которые те ухитрились делать гражданам не только во время врачебных приемов, но и при случайных контактах, скажем, в городском транспорте, в тесноте и давке, прямо через шубы и пальто.

Несколько отличался от других мой сосед-инженер; он не был «чокнутым» (так назывались те, кто попал сюда с сотрясением мозга), страдал какой-то болезнью суставов и все ночи проводил без сна, обхватив колени и повторяя одну и ту же фразу: зачем это им (т. е. врачам) было нужно? зачем это им было нужно?..

Вопрос косвенно был обращен ко мне, но ответить на него я не мог.

Незадолго перед тем, еще до больницы, мне приснился страшный сон: голосом Левитана читалось важное правительственное сообщение. «Эти подлые ублюдки, убийцы в белых халатах, агенты международной сионистской организации Джойнт умертвили Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского, Чернышевского, Тургенева, Тургенева, Тургенева...» Имя Тургенева

Левитан произнес трижды, может быть, потому, что мне предстоял урок по «Запискам охотника». И еще не проснувшись, я с ужасом подумал: как же я смогу теперь преподавать русскую литературу. И как все это отразится на моем положении в школе...

Но в том-то и дело, что никак не отразилось!

Тут, конечно, многое зависело от директора Николая Михайловича, который умел спускать на тормозах любую исходящую сверху инициативу. Вот фрагмент собрания «О повышении бдительности и борьбе с ротозейством» – волна таких собраний прокатилась тогда по всей стране.

ФИЗИК (*торжественно*): Партия учит, что в деле воспитания молодого поколения не бывает мелочей!

ДИРЕКТОР (*на своем председательском месте*): Правильно!

ФИЗИК (*продолжает с неподдельным возмущением*): Вы представляете, подошел я вчера к доске – есть мел, но нет тряпки! (*К уборщице, язвительно*) Или вы думаете, тетя Маша, что я должен стирать формулы собственным рукавом?

ТЕТЯ МАША (*открывает рот, но звук не успевает вылететь*).

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ (*строго*): Молчите, Марья Петровна! Это же – критика.

ФИЗИК (*мягко*): Конечно же, и я проявил политическую беспечность. Мне следовало позаботиться заранее или хотя бы принести тряпку из дому...

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ (*потирая руки от удовольствия*): А вот и самокритика... Замечательно!

Что же касается борьбы с «сионизмом», то директор не только был чужд этих веяний, но даже ухитрился извлечь из них некую практическую пользу, собрав у себя в школе неплохой учительский коллектив. Здесь был выгнанный отовсюду старый математик, одно имя которого – Лев Израилевич – звучало как вызов; еще один математик, как и я, только что окончивший университет, Борис Саулович, которого ученики звали просто Есаулычем, впрочем без всякой злобы, скорее даже почти ласково.

Я себя к таким педагогам отнести не могу и тем не менее через какое-то время не без удивления обнаружил, что и на мою долю досталась некая толика ученических симпатий. Объясняю это несколькими причинами. Я был молод, многие в классе были постарше меня. Не имея никаких учительских амбиций и не готовясь к школе, я был свободен и от «этих маленьких ужимок»

и «затей», которые нередко отличают представителей педагогического цеха. Но самое главное, наверное, в том, что я довольно рано научился входить в положение своих подопечных.

Как-то в ответ на мое предложение написать домашнее сочинение я услышал: а мы дома не бываем!.. С этого дня я никаких обременительных домашних заданий не давал, стараясь как можно больше «впихнуть» в их головы в краткие урочные вечерние часы.

Не знаю, дожило ли до сегодняшнего дня такое странное и пестрое образование, как ШРМ, т. е. школа рабочей молодежи. Кого только не было в моих классах! Несколько милиционеров, которых отрядили получать аттестат зрелости; несколько лихих ребят, некоторые из которых представляли несомненный интерес для первой группы, т. е. для милиционеров; однако в пределах школы действовал негласный мораторий и никто никого не преследовал и ни от кого не бегал; затем просто переростки-лентяи или переростки-тупицы, для которых сидение в нормальной школе выглядело чересчур обременительным; ну и, конечно, те, кто по различным причинам должен был работать или подрабатывать; впрочем, таких было меньшинство.

Специфика района придавала особый шарм школе, в которой я работал. Рядом были три вокзала, Домниковка с ее приотонами.

Однажды, возвращаясь поздним вечером после занятий, я увидел впереди кучу подростков, бранившихся таким смачным и изошренным матом, какого мне еще не приходилось слышать. На всякий случай решил перейти на другую сторону, и вдруг из этой самой кучи в несколько голосов:

– Юрий Владимирович! Не бойтесь! Это мы – ваши ученики!..

Казалось бы, где, как не в этой школе, разгуляться соответствующей текущему моменту погромной стихии... Ничего подобного!

Говорят, среди уголовников, «в зоне», не бывает антисемитизма и царит подлинная дружба народов. Не знаю, не знаю; ничего не могу сказать по этому поводу. Но что касается школы рабочей молодежи, которая все-таки не «зона», несмотря на некие соответствующие вкрапления, то все объясняется присущей ей (школе) некоторой экстерриториальностью. Одно уже выпадение из системы, из повседневного советского ритма благотворно сказалось на ее моральном климате.

И это я особенно почувствовал во время пребывания в Склифе. Уже на второй день после моего туда попадания ко мне явилась группа моих учеников с авоськой апельсинов. И затем, пользуясь знакомством (одна из моих учениц, если мне не изменяет память, Нина Сенатова, работала медсестрой в Склифе), они приходили ежедневно и большими группами, к великому изумлению моих соседей, как «чокнутых», так и «нечокнутых».

Мне кажется, за те восемь-десять дней, что я там провел, у меня побывали в полном составе оба класса. Впрочем, за одним исключением.

Была среди моих учеников одна девочка, Евсеева, с добрым округлым лицом, не очень способная, но очень старательная; я ей симпатизировал, мне казалось, что она мне тоже. Не видя ее среди других, я как-то спросил, не заболела ли она, и ответом было смущенное молчание. А потом мне кто-то сказал под большим секретом, что Евсеева высказывала громкое возмущение: «Долго вы будете бегать к этому жиду?» Впрочем, никакого действия эта реплика не возымела.

Сын капитана Мана

У многих бывают неприятности, связанные с их именами или фамилиями; мои начались еще с детсадовской поры.

Какие ассоциации способна вызвать моя фамилия у детей? Конечно, с одним не очень любимым ими блюдом. Помню, дразнили меня «манной кашей» до того, что и спустя много лет «после детства» я не мог смотреть на тарелку с дымящейся манной кашей... (Потом той же кашей будут дразнить моих детей.)

С годами пошли в ход другие ассоциации – со знаменитыми писателями. И не только ассоциации, но и прямое отождествление. Мне рассказывали, что в одном киевском издательстве при упоминании какой-то моей статьи один редактор спросил: «А что, он теперь переселился в Москву?» Редактор имел в виду или Томаса или Генриха Манна, или того и другого в одном лице.

Особенно трудные времена наступили для меня с воцарением на пост генсека Юрия Владимировича Андропова. По сто раз на день звучало по радио «Как сказал Юрий Владимирович»,

«Как указал Юрий Владимирович», так что я каждый раз вздрагивал.

Помню, что в это время ко мне стало меняться отношение окружающих. Одни стали посматривать на меня с большей долей уважения, словно вместе с именем-отчеством я приобрел еще что-то. Другие почти не скрывали своего неудовольствия и раздражения: мол, с какой стати ему такая честь? Если б они знали, что и фамилия моя имеет некоторое касательство к генсеку (ведь «антропос», как известно, «человек») и таким образом я получаю его полной тезкой!..

К счастью, я довольно скоро отмучился. Наступил черед маяться другим – Константином Устиновичам, Михаилом Сергеевичам, Борисам Николаевичам...

Но однажды я чуть-было не приобрел от своей фамилии большую выгоду.

Как-то в студенческие годы мы с приятелем отправились в морское путешествие из Ялты в Сочи на роскошном и очень модном тогда теплоходе «Россия». Денег хватило только на посадочные билеты. Это значит, что ночь мы должны были провести на палубе, а чтобы вещи во время сна не унесли, сдать их в камеру хранения.

Получали же мы свои саквояжи и сумки перед самым прибытием, по паспорту, отстояв огромную очередь.

Помню, к паспорту моего приятеля с фамилией Ершов женщина, выдававшая вещи, проявила, как сказал поэт, отношение плевое; мой же рассматривала с таким выражением, будто это было удостоверение Героя Советского Союза. «Могли бы и не стоять», – шепнула она тихо, но внятно. «Неужели она знает о Томасе или Генрихе Манне?»

Но все оказалось гораздо проще. Выходя из камеры хранения, я увидел на двери приказ, подписанный командиром теплохода капитаном первого ранга Иваном Маном, человеком в ту пору довольно известным, в недавнем прошлом капитаном китобойной флотилии «Слава». По редкости такой фамилии женщина приняла меня за его родственника, может быть даже сына, несмотря на полное несовпадение отчества и на то, что у капитана была одна «н», а у меня целые две!

История с «искренностью»

Любители литературы старшего поколения, возможно, помнят, что вслед за на шумевшей новомирской статьей Владимира Померанцева «Об искренности в литературе» появилось коллективное выступление в «Комсомолке» в защиту этой статьи. Расскажу, как происходило дело.

Но вначале о самой статье. Что, казалось, опасного в том, что писателей призывают быть искренними? Однако, согласно принятым идеологическим постулатам, от литературы прежде всего требовалась «партийность», следовательно, невольно допускалось, что при этом она может быть неискренней и лживой. А тут еще и приведенные Померанцевым конкретные примеры говорили сами за себя: статья нанесла первый, хотя отнюдь не смертельный удар по Семену Бабаевскому с его «Кавалером Золотой Звезды», этому, как сегодня сказали бы, культовому произведению соцреализма.

Неудивительно, что Померанцева тотчас же принялись наставлять и поправлять; два самых свирепых окрика появились соответственно в «Литературке» (Виталия Василевского) и в «Знамени» (Людмилы Скорино). Все это принималось мною в ту пору близко к сердцу.

Помню, как с несколькими университетскими знакомыми мы встретились в Театре сатиры на спектакле по Маяковскому, то ли «Клоп», то ли «Баня». В антрактах не столько говорили о спектакле, сколько изливали свое возмущение атакой на Померанцева. Возникла мысль: а не выступить ли нам в защиту? — Хорошо, а кто же решится напечатать? — Как кто? Алеша Аджубей, всемогущий зять Хрущева и, что в данном случае немаловажно, наш бывший университетский однокашник (в то время отделение журналистики еще не выделилось в факультет и находилось в составе филфака). Правда, Аджубей еще не достиг тогда вершин своей карьеры, будучи лишь заместителем главного редактора «Комсомолки», но все знали, что его возможности намного превышают официальное положение.

Через день или два эта идея была доложена Аджубею и встретила полное одобрение. Валяйте, ребята! И поострее, поживее! Мол, наступает новое время, пора дать отпор темным силам и т. д. в том же духе.

Писали мы эту статью вдвоем с Сергеем Бочаровым, набросав предварительно план; каждый свою половину, а потом все свели вместе.

Я держу сейчас перед глазами пожелтевшую газету более чем полувековой давности – и мне стыдно кондовых, суконных формулировок нашей статьи. Один заголовок чего стоит, вполне в духе тогдашней журналистики: «Замалчивая острые вопросы» (это о критиках Померанцева, которые, вместо того чтобы обсуждать «вопросы», дали ему по мозгам). Но что делать! Все мы мучительно и трудно выбирались из тенет советской идеологии.

Но даже и такая статья показалась чрезмерно смелой, и ее согласились поместить лишь с подзаголовком «Письмо в редакцию» (мол, это не совсем позиция газеты, но – читателей, а с них что взять?) и с указанием профессиональной принадлежности авторов: три аспиранта МГУ, один студент МГУ – этим студентом был, между прочим, А. Аскольдов, будущий кинорежиссер, создатель «Комиссара», и один преподаватель школы рабочей молодежи, то бишь я. Уточнение о школе рабочей молодежи для краткости сняли, и я получился чуть ли не преподавателем МГУ, т. е. немножечко самозванцем.

Перед выходом газеты я не уходил из редакции до подписания номера, до 11–12 часов ночи. Помню, каждые час-полтора кто-то прибегал от главного с требованием что-то смягчить или что-то снять, и я своими малыми силами пытался отстоять и защитить. И до последнего не верилось, что статья выйдет.

Этот номер – от 17 марта 1954 г. – оказался, как любят сейчас говорить журналисты, сенсационным: на одной полосе, слева – фельетон «За голубым забором» о другом известном социалисте Николае Вирте, а справа – наши «острые вопросы».

Мы были горды, но, увы, это чувство скоро уступило место другим переживаниям.

Какая-то высшая инстанция, если не ошибаюсь, секретариат ЦК КПСС, издала постановление о порочной линии «Нового мира», и во главу угла этой линии был помещен не кто другой, как Владимир Померанцев. О самом постановлении мы, естественно, ничего не знали, но его последствия очень скоро заметили.

В «Литературной газете» появилась огромная, на два подвала, статья ее главного редактора Бориса Рюрикова против проникновения тлетворной буржуазной идеологии, и в этой статье был абзац и про нас: мол, «читатели» не поняли, поддались

на удочку и т. д. Потом на фронте идеологической борьбы отметились и другие «органы печати». Потом от нас отсеклась сама «Комсомолка»: мол, зря предоставила трибуну для политически незрелых мнений и суждений. Потом... потом мне позвонил Сергей Бочаров и сообщил, что в МГУ намечено очень важное собрание и мы, как авторы, должны прийти и объяснить свою позицию...

Помню, за день или два до этого мы встретились в садике на Театральной площади: что делать и как быть. Рядили так и этак и пришли к выводу, что объяснять нам нечего и позицию свою менять не будем.

Не собираюсь выдавать это за героический или хоть маломальски смелый поступок, но отчетливо помню ощущение некоторой неловкости, или оставленности, когда все идут в ногу, а ты нет. Ведь происходило это все в эпоху «монолитного единства советского народа», которое только-только стало давать трещины. Со дня смерти Сталина прошел лишь год, а до «разоблачения культа личности», XX съезда, реабилитации и т. д. было еще два года.

На собрание в МГУ мы не пошли. Узнали из газет, что проходило оно в актовом зале незадолго перед тем открытого нового здания, что с докладом «Об усилении идеологической работы...» выступал сам первый секретарь Союза писателей Алексей Сурков. Узнали и о том, что все-таки одного из подписавшихся (человека очень порядочного и совестливого) заставили подняться на трибуну и проговорить какие-то слова в свое оправдание...

Осуждать его я не имею никакого права; дело в том, что мое положение было самое безопасное. Кому-то надо было ждать распределения, кому-то завершения аспирантуры, но учителя школы рабочей молодежи, как выразился знакомый мне в ту пору известный словесник Семен Гуревич, «дальше фронта не пошлют».

На моей работе едва ли кто-то и знал об истории с «искренностью». Только раз директор школы Николай Михайлович Смирнов, который, видимо, больше следил за прессой, чем другие, остановил меня в коридоре и, смутно вспоминая что-то, спросил, где и за что меня упоминали. И, не дожидаясь ответа, махнул рукой: мол, где бы и за что бы ни упоминали, это не имеет никакого значения. И, признаюсь, этот жест показался мне тогда более верным предвестием наступления новых времен, чем слова Алексея Ивановича Аджубея о том, что надо дать по мозгам темным силам.

ДДК

Наверное, сегодня немногие смогут расшифровать эту аббревиатуру, но в свое время она была довольно известна. Ну не так, как, скажем, ЦСКА или МГУ, но все-таки... Ибо в конце чуть ли не каждой детской книги помещалась просьба присылать отзывы и предложения в связи с этой книгой в Дом детской книги – в ДДК.

ДДК возник в первые послевоенные годы с целью содействовать развитию действительно замечательного явления, какое представляла собою советская детская литература (известно, что многие выдающиеся писатели, изгнанные из литературы «взрослой», нашли здесь приют и возможность применения своего таланта). Под новое учреждение был отдан весь первый этаж нового здания на ул. Горького; тут расположились и лекторий, и библиотека, и кабинет критики, и кабинет изучения читательских мнений, и другие отделы.

(Я часто прохожу мимо этого дома – на Первой Тверской-Ямской, № 13; вместо ДДК здесь мебельный салон, мужская одежда от «BOSS», Ситибанк, ювелирный салон «Ринго» – словом, превращение известно; два-три года назад сохранялась еще библиотека, теперь вместо нее – ресторан «Инжир».)

Должен сказать, что я заходил в ДДК еще летом 1952 г., во время трудных поисков работы; но меня, разумеется, не взяли. А вот весной 1955 г. при первых признаках «оттепели» директор Дома Серафима Тимофеевна Любимова сама разыскала меня и не без удовольствия объявила: «Теперь я могу вас принять». Так из школы рабочей молодежи я перешел в ДДК.

При всех благих целях нового учреждения в самом его основании было заложено неустранимое противоречие. С одной стороны, ДДК должен был представлять объективную картину развития детской литературы, реального спроса на те или другие произведения или жанры. С другой стороны, ДДК находился в полном подчинении у Детгиза, в ту пору монополиста в этой сфере деятельности, и функционировал как его отдел. Вот и получалось по результатам «исследований», что дети и подростки читают именно то, что надо читать, т. е. то, что нравится начальству. А начальству, по понятным причинам, нравилась плоская назидательность, патриотическая риторика, навязчивое повторение прописных истин.

И вот вместе с моим коллегой по ДДК Владимиром Шевелевым – впоследствии он стал сотрудником Егора Яковлева и заместителем главного редактора «Московских новостей» – мы опубликовали статью «Критик... на дому» (Комсомольская правда. 1960. 25 окт.). Смысл статьи понятен уже из ее названия: Детгиз завел себе удобного домашнего критика, и, чтобы дать этому критику возможность говорить правду, надо освободить его от ведомственной опеки.

Казалось бы, очевидная и совсем не опасная истина! Но тут-то мы узнали, что, помимо общих и, так сказать, государственных препон, существуют еще локальные, преодолеть которые не менее трудно. Мысль об отделении Дома детской книги от Детгиза воспринималась как призыв к отделению его от советской власти. Мои товарищи по ДДК, молодые сотрудники Валя Близненкова, Нина Пильняк, а также сотрудники постарше – Николай Яснопольский и Таисия Жарова (оба участники Отечественной войны) горячо нас поддержали, но большинство были против, не говоря уже о начальстве, которое увидело в совершенно невинной (по нынешним временам) публикации «Комсомольской правды» чуть ли не попытку контрреволюционного переворота. Таковы бывают aberrации треволений и конфликтов местного значения.

А потом на эти местные треволения нахлоились бури посильнее и посерьезнее: разоблачение «культа личности», первые шаги реабилитации – все это совпало для меня с работой в ДДК.

В это время в Доме детской книги появился человек, на своей судьбе испытавший все прелести сталинской эпохи, – Лев Эммануилович Разгон. В свое время он был очень активным деятелем детской литературы, дружил с ее корифеями – с Самуилом Маршаком, Львом Кассилем, Агнией Барто, потом объявлен врагом народа, провел в тюрьме и лагерях около 20 лет, – и вот теперь, после реабилитации, назначен заместителем директора ДДК по научной работе.

Первое время Лев Эммануилович был очень осторожен. Помню, как-то нас вывели на демонстрацию, то ли первомайскую, то ли октябрьскую (тогда это было обязательное мероприятие). В тот год милиционеров нарядили в какие-то необыкновенно яркие мундиры с серебряными поясами, позументами и проч. «Как Вам это нравится?» – спросил я Разгона, указав на одного такого. «Да, да очень красиво», – был ответ. –

«А по-моему, вылитый индейский петух с наганом». — «Конечно, петух», — рассмеялся Лев Эммануилович.

Вскоре Лев Эммануилович повел себя совершенно естественно, дав волю и своему замечательному остроумию, и живости; он казался очень легким человеком, о прошлом старался не говорить, разве что на память приходили некие комические детали этого прошлого. Так, одному из его соседей по предварительному заключению (рассказывает Л.Э.) следователь предъявил обвинение в распространении контрреволюционной идеи — будто Маркс и Энгельс считали невозможным победу социализма в одной стране. «Какое счастье, что тебя обвиняют именно в этом!» — сказал Разгон своему соседу. И посоветовал: «Ты поясни: Маркс и Энгельс считали невозможным, а Ленин и Сталин, творчески развивая их учение, доказали, что это возможно». Обвиняемый так и сказал и, как ему показалось, привел следователя в смущение. На следующую встречу со следователем он шел приободрившись, но тот, отодвинув в сторону проблему построения социализма в одной стране, с ходу задал вопрос: на какую разведку он работал — немецкую или английскую...

Однажды в разговоре с Разгоном я упомянул имя Эльсберга. «Кого, кого вы называли?» — спросил Лев Эммануилович. «Якова Ефимовича Эльсберга, я слушал в университете его спецкурс о литературе 40-х годов XIX века». «Прошу вас, — сказал Разгон, — никогда не произносите при мне имя человека, бывшего стукачом и посадившего многих».

Эти слова поразили меня: Эльсберг представлялся нам, студентам, образцом интеллигентности, преданности науке, отрешенности от мирских забот и проблем. В тот же день я встретился с моим сокурсником Сергеем Бочаровым, который был аспирантом Эльсберга, и чуть ли не всю дорогу от Дома детской книги на ул. Горького до площади трех вокзалов (я жил тогда за городом, в Бабушкине) мы обсуждали эту новость, переворачивали ее в голове и так и сяк и пришли к выводу, что этого не может быть, что здесь какое-то недоразумение.

Увы, все оказалось правдой...

Возвращаясь к Разгону, нужно еще сказать, что он энергично включился в литературную работу: писал статьи о научно-популярной литературе, участвовал в издании альманаха «Пути в незнаемое». Все это было живо, умно, интересно, но не более. Главную свою книгу он писал в тайне от многих. Помнится то впечатление, которое произвел опубликованный в «Огоньке»

очерк Разгона «Жена президента» – о репрессированной жене М.И. Калинина, помочь которой этот «всесоюзный староста» и носитель «высшей власти» был не в силах. Потом появились и другие очерки, составившие всю книгу Разгона, поистине книгу жизни. Лучше назвать ее, чем назвал сам автор, невозможно: «НЕПРИДУМАННОЕ». Ни тени беллетризации, никакого притязания на эффекты, на красноречие – все сурово, просто, буднично, обыкновенно.

Что касается моей работы в ДДК, то она была мне крайне обременительна режимом 8-часового рабочего дня, т. е. отсутствием свободного времени. Я уже подумывал о возвращении в школу рабочей молодежи, где такого времени было с избытком, но тут мне предложили место редактора в журнале «Советская литература на иностранных языках» (я напечатал в этом журнале две-три статьи).

«Почему вы вздумали уходить?» – спросил меня Разгон (как замдиректора по научной работе он был моим начальником). Я упомянул и более свободный график (начало работы не в 9, а в 12), и наличие творческого дня. «Я вам дам два творческих дня». – «Но как же я смогу пользоваться ими, если другие будут сидеть от звонка до звонка?» – «Да, это неудобно», – согласился Лев Эммануилович.

«...Зарубежный читатель
этого не поймет»

В журнале «Советская литература», в котором мне довелось проработать несколько лет, было немало замечательных людей. Все они потом разбрелись по разным редакциям и издательствам: Сергей Ларин – в «Новый мир», Стелла Тонконогова – в Гослитиздат, Евгения Кацева – в «Вопросы литературы», а потом в «Знамя». Имел место и обратный процесс; так, после разгрома «Нового мира» в «Советскую литературу» пришел – вернее сказать, был трудоустроен – заместитель Твардовского Алексей Иванович Кондратович (впрочем, в это время я уже в журнале не работал).

Назову еще «поляков» – так именовали сотрудников польской редакции: Тусю Гессен, Аню Крейдлину, уже упоми-

навшуюся мною Стеллу Тонконогову, Эву Василевскую... В социалистическом лагере, как известно, Польша выделялась некоторой веротерпимостью и широтой идеологии; соответственно, и наши поляки отличались большей информированностью в отношении, как сказали бы в старину, текущего момента.

Под статью полякам была и Наталья Оскаровна Камионская. В ее обязанности входило нахождение цитат и соответствующих иноязычных источников, но благодаря большой эрудиции и опыту (Наталья Оскаровна работала еще в довоенной «Интернациональной литературе») она часто играла роль и полезного советчика.

Все это позволяло поддерживать относительно приличный уровень издания, хотя передовым органом литературной мысли журнал не был – не мог быть, как сейчас бы сказали, по определению. Зато в силу того же самого «определения» журналу часто удавалось уклоняться от проработочного тона и идеологической риторики.

Когда самотеком или каким-то другим образом подобного рода материал поступал в наш отдел (отдел критики), то заведующая отделом Розалия Наумовна шла к главному редактору и ставила вопрос ребром:

– Нужно ли нам выносить сор из избы и демонстрировать зарубежному читателю нашу слабость и отсутствие единства?

– Не нужно! – был решительный ответ, и материал отправлялся назад к автору или в корзину.

Когда же, бывало, очередная идеологическая кампания достигала пика и нужно было непременно отметить, мы с Розалией Наумовной прибегали к автору, одно имя которого уже излучало полную благонадежность. Очень подходил для этой цели Владимир Родионович Щербина – и потому что был известным теоретиком литературы как партийного дела, и потому что всегда готов был выручить. По первому же зову он присылал машинопись этак страниц на 80–100, из которых мы с Розалией Наумовной отбирали страниц 10–12, по возможности безобидных, т. е. состоявших из общих фраз и не упоминавших произведения и имена проштрафившихся писателей. Владимир Родионович никогда не возражал, сердечно благодарил за «бережную редактуру» и только просил вернуть «остатки», которые, очевидно, посылались в другой орган печати.

Тут я должен сказать несколько слов о заведующей отделом, в котором я был редактором. Розалия Наумовна Штильман,

родная сестра Якова Наумовича Ильина, автора известного в свое время романа «Большой конвейер», кажется, сама ничего никогда не писала, но редактор она была замечательный. Муж ее Петр Моисеевич, инженер-экономист, профессионально вообще не имел отношения к литературе, но это была в полном смысле слова литературная семья, с широким кругом знакомств и с живым интересом ко всем сколько-нибудь заметным художественным явлениям. Три имени лиц, знакомых Штильманам лично, произносились Розалией Наумовной чаще других – Володя, Ленья и Миша.

Володя – это Владимир Гриб, рано скончавшийся талантливый преподаватель ИФЛИ. Студенты обожали его и в последние его дни и часы (рассказывала Розалия Наумовна) не уходили из больничной палаты, передавая дежурство от одного к другому.

Ленья – это Леонид Ефимович Пинский, а Миша – Михаил Александрович Лифшиц. Они были дружны и между собою, но ко времени, о котором идет речь, их отношения разладились: Михаил Лифшиц, сподвижник Георгия Лукача, стремился сохранить верность марксизму, освободив его, как он свято верил, от искажений и вульгаризации; отношение же Пинского к марксизму было более критичным. Розалия Наумовна тяжело переживала этот разлад и старалась примирить друзей.

У Розалии Наумовны и Петра Моисеевича не было детей, жили они в полном смысле слова одной жизнью, и представить их по отдельности было невозможно. Когда умер Петр Моисеевич и кто-то в какой-то связи упомянул имя Виктора Некрасова (Штильманы были с ним знакомы), то Розалия Наумовна сказала: «Мы... мы... получили, получили...» – и тут она разрыдалась. Но все догадались, что она хотела сказать и не смогла выговорить: мол, они с Петром Моисеевичем получили от Некрасова телеграмму соболезнования на смерть Петра Моисеевича...

О людях из национальных редакций (исключая «поляков») я знал немного; жили они скрытно, о своем прошлом широко не распространялись. Помню, как на похороны заведующего испанской редакцией известного писателя Сесара Муньоса Арконады в Центральный дом литераторов пришла Долорес Ибаррури, – все невольно расступились перед величественной старухой, когда она приближалась к гробу. Я не знал тогда, что Арконада – активный участник антифашистского движения и гражданской войны в Испании.

Помню, как-то разговорился заведующий другой редакцией, немецкой, Гофмайер о том, как он вел подпольную работу в Германии и скрывался от гестапо. Воспоминания же Гофмайера, в свою очередь, вдохновили заместителя главного редактора Татьяну Николаевну Моисеенко-Великую, — и тут мы узнали то, что никак не вязалось с обликом этой несколько педантичной и затрапезной пожилой женщины.

Вместе со своим мужем-бельгийцем она была сотрудником Интернационала и, соответственно, советским агентом в странах Западной Европы; потом их перебросили в Китай, где разоблачили и приговорили к смертной казни. Наши, разумеется, все отрицали, в газетах публиковались материалы под шапкой «Свободу супругам Руего!» (это их вымышленная фамилия), образовался международный комитет по освобождению осужденных, куда вошли известные люди, если мне не изменяет память, такие даже, как Горький и Анри Барбюс (Татьяна Николаевна все это говорила, демонстрируя старые газеты, — сейчас я очень жалею, что не записал их выходные данные); была каким-то образом задействована вдова Сунь Ятсена и другие известные лица... Потом казнь отложили по случаю какого-то праздника, затем в городе и провинции начались беспорядки, и было не до супругов Руего, потом произошло что-то еще, и в результате оба приговоренных оказались в Советском Союзе, где в это время набирала силу своя репрессивная кампания. Что пришлось пережить им по возвращении на родину, Татьяна Николаевна рассказывать не стала, только многозначительно зажмурила глаза.

Но вот что поразительно: женщина, которая не раз смотрела в глаза смерти, — будучи заместителем главного редактора, безумно боялась начальства и замирала от каждого звонка «сверху».

К концу года нам прислали еще одного зама главного редактора — Михаила Матвеевича Корнева. Он был директором издательства «Советский писатель», но, видимо, перестал соответствовать изменившемуся времени и в порядке понижения был переведен в «Советскую литературу на иностранных языках», хотя не только не знал ни одного иностранного языка, но и русским владел не в совершенстве.

Наши девочки-техреды сочинили по этому поводу частушку: «Есть у нас угрюмый зам, / Корнев называется, / Ну а корни подрывать / Нам не разрешается». Частушку эту они исполнили на каком-то новогоднем капустнике, к большому удовольствию

Моисеенко-Великой, — свободно владевшая несколькими европейскими языками, она считала Корнева за парвеню (самого Корнева на вечере не было).

Не знаю, как в «Советском писателе», но на новом месте Михаил Матвеевич не проявил себя злым человеком, скорее его отличало даже некоторое добродушие, хотя за идеологической выдержанностью он следил пристально. Ну что тут поделаешь! Против своей природы и служебных навыков не попрешь. С приходом Корнева нам, т. е. отделу критики, стало жить несколько труднее.

Корнев владел неотразимым приемом, чтобы отклонить любой сколько-нибудь интересный, отступающий от шаблона материал. Он обычно вызывал редактора, который вел этот материал, сажал перед собою и торжественным тоном объявлял:

— Я понял. Но зарубежный читатель не поймет!

Что тут можно было возразить, если никто из нас к тому времени не видел этого зарубежного читателя даже на расстоянии пушечного выстрела...

Получилось так, что мне с Михаилом Матвеевичем доводилось сталкиваться чаще, чем другим, и вот почему. В то время суббота была еще рабочим днем, но сокращенным, предпраздничным: вместо восьми часов — четыре или пять. Поэтому мне было выгодно выбрать себе в качестве творческого дня именно субботу — больше времени оставалось для самостоятельных занятий. Корневу же приходилось отбывать субботу потому, что остальное начальство стремилось создать себе полноценный weekend, а его, Михаила Матвеевича, держало в черном теле, так что в субботу мы с ним бывали одни чуть ли не во всей редакции.

Корневу часто становилось скучно в своем кабинете, и, приоткрыв дверь, он делал указательным пальцем что-то вроде закорючки, что означало приглашение войти (имен и фамилий своих подчиненных Корнев запомнить не мог). А потом рассказывал что-нибудь из своего литературно-начальственного прошлого.

Однажды он спросил:

— Ты, наверное, думаешь, что собрание сочинений Льва Толстого, то, которое юбилейное и в котором 90 томов, — полное? А вот и нет! Говорю тебе это авторитетно и ответственно как человек, занимавшийся этим делом.

Так я узнал, что Михаил Матвеевич Корнев еще и толстовед.

И затем он поведал историю, которая якобы нашла отражение в дневнике Толстого. Смысл мною услышанного сводится примерно к следующему.

...Сидел как-то Лев Николаевич в своем саду в Ясной Поляне и размышлял о прекрасном и вечном. А невдалеке молодая девка-прислуга срезала для букета ветки сирени, взгромоздившись на стремянку и обнажив округлые бедра. И очень мешал этот вид Льву Николаевичу думать о прекрасном и вечном. Долго крепился великий классик, а потом не выдержал, сграбастал девку и уволок ее то ли в те же кусты сирени, где было погуще, то ли в барский дом. А потом стал горько-горько раскаиваться: ах, я скверный, я гадкий, я не ем мяса, кушаю одни рисовые котлетки, а позволяю себе такие безнравственные поступки, – словом, далее точно по Ленину.

– Ты думаешь, как член редакционного совета я это позволил напечатать?

Вопрос был риторический, но я ответил: не знаю.

– А вот и нет! Я это место – раз!

При этом Корнев энергично провел рукою сверху вниз, как будто делал полосную операцию.

Тут уж мне довелось что-то пробормотать близкое классике, т. е. в данном случае Пушкину: мол, каждая подробность жизни великого человека драгоценна для потомства, зачем же надо было вычеркивать и т. д.

– Действительно, зачем? – повторил Корнев и, как мне показалось, тяжело задумался. А потом вдруг просиял, доверительно тронул меня за плечо и уверенно произнес: – Так ведь неудобно: человеку за семьдесят, – старик!

К вопросу о загранпоездках

Я ничуть не преувеличил, сказав, что своего зарубежного читателя я тогда не видел даже на расстоянии пушечного выстрела. Как и многие из моего поколения, я долгое время не испытывал никакой тяги к перемене мест – в смысле загранпоездок – по причине полной несбыточности такой тяги.

Первый раз я решился поехать за рубеж в 1961 г., записавшись в туристскую группу Союза писателей, направлявшуюся

в Польшу. Мою кандидатуру без всяких сложностей утвердили, но в последний момент я отказался, так как поездка совпала с экзаменами для поступления в аспирантуру ИМЛИ.

Помню, меня вызвали в правление московского отделения Союза писателей и строго сказали, что, во-первых, из-за меня срывается поездка всей группы, так как возник некомплект (словечко-то какое!), а нового человека они оформить уже не успеют; и во-вторых, меня уже никогда и никуда не выпустят.

Слава богу, обе угрозы не осуществились: и группа благополучно выехала, и меня стали потихоньку выпускать. Но все равно – всякая поездка при этом переживалась как счастливый случай.

Осенью 1972 г., когда я в составе туристской группы того же Союза писателей направлялся в автобусе в Шереметьево, сидевший рядом со мной Георгий Николаевич Мунблит (известный писатель, автор сценариев фильмов, написанных совместно с Евгением Петровым, – «Музыкальная история» и «Антон Иванович сердится») торжественно сказал: «Сегодня – исторический день!» Я подумал, что должно произойти что-то очень важное в советско-итальянских отношениях на высшем уровне, но оказалось, что подразумевалось событие гораздо более скромное и мелкое: просто *мы* едем в Италию. Для этого каждый из нас, не зная того, подвергся предварительной проверке, я, например, съездил в ГДР (социалистическая страна!) и в Финляндию (страна хотя и капиталистическая, но остаться там невозможно).

В аэропорту Георгий Николаевич указал мне на двух молодых людей, стоявших в очереди к регистрационной стойке, но отдельно от группы: «Это наша охрана». Я тогда оставил без внимания эту реплику, но по возвращении в Москву в Шереметьево вдруг увидел тех же самых людей, волокущих тяжелые сумки. Тут мне Георгий Николаевич все объяснил...

Подумать только: вместе с группой туристов направляют двух дюжих молодцов, снабжают их средствами, чтобы они ехали за нами, но отдельно, ни в чем себе не отказывали, – и все затем, чтобы следить за десятком вполне лояльных литераторов, из которых никто не собирался оставаться и никто не владел хоть сколько-нибудь секретной информацией... А еще говорят, что у нас бедная страна...

Я не собираюсь передавать здесь свои впечатления от заграничных путешествий, потому что это не цель моих заметок

и потому что тысячи очеркистов сделали и еще сделают это много лучше меня. Упомяну лишь один-два эпизода на тему, которую в свое время обозначали так: «Их нравы». Или: «Советский человек в царстве чистогана».

Во время упомянутой выше поездки в Финляндию руководительница нашей группы спросила, хотим ли мы увидеть стриптиз. Все, конечно, согласилось: стриптиз в то время представлялся высшей формой буржуазной свободы и развращенности — больше, чем кока-кола и рок-н-ролл.

— Только я с вами не пойду, — предупредила руководительница, — иначе это будет официальное мероприятие Союза писателей, управитесь как-нибудь без меня. И еще: за стриптиз платить официально не надо, возьмете себе по кружечке пива и сидите, сколько хотите.

Как советским людям, да еще представителям великой державы нам отвели очень удобные столики с хорошим обзором. Правда, тут кто-то шепнул, что в стриптизе будут участвовать всего два человека, семейная пара, и что муж будет раздевать свою жену. Видимо, это не очень соответствовало типовому представлению советского человека о стриптизе, и поэтому некоторые заметно погрузтели.

Но вот все завершилось, и возникла новая, уже внутренняя проблема: две женщины твердо заявили, что денег платить не будут, потому что пива не пили, а одной из них пить пиво даже запрещено врачами. Пришлось остальным собирать лишние монеты, отложенные на последние сувениры (на другой день группа улетала на родину).

Еще один эпизод. Рим, поздний вечер. Мы со Львом Озеровым, известным поэтом и критиком, идем по опустевшей улице. У кромки тротуара стоит девочка в короткой юбчонке и белых сапогах. У нас такие сапоги были тогда последним писком моды, в Италии — это примета проституток.

Мимо девочки проносятся машины, некоторые останавливаются, в иных опускаются стекла окон, девочку разглядывают, — и машины мчатся дальше.

Промозгло, ветрено, мы всею душою желаем, чтобы девочку поскорее взяли, но этого не происходит.

Девочка переминается с ноги на ногу, потом вдруг задирает юбчонку, звонко шлепает себя по попке и, оборотившись к нам, выкрикивает фразу, которую легко можно было понять и без знания итальянского:

— Чертовы бездельники! Долго вы будете мешать мне работать?

И переходит на другую сторону улицы.

Но что это я все о грустном и о грустном... Расскажу что-нибудь повеселее.

Как известно, наши ведомства по загрантуризму всячески экономили средства. Писательские группы не составляли исключение, если только в них не входил какой-нибудь литературный генерал, т. е. секретарь Союза писателей. Поэтому размещали нас обычно в каких-нибудь дешевых отелях подальше от центра города.

Помню, как в каком-то городе ФРГ (тогда еще Германия была разделена) нас особенно долго возили по окраинам. Прибыли мы к месту назначения затемно и, уставшие от перелета, от многочасовой поездки на автобусе, тут же разбредлись по номерам и улеглись спать.

А ночью начались всякие кошмары: кто-то увидел в своем окне огромный крест, к кому-то заглядывала чуть ли не в самую комнату белая женская фигура в скорбящей позе...

Утром отправились выяснять, в чем дело. Оказалось, нас поселили при самом кладбище в Доме для приезжающих скорбящих родственников. Там-то мы и провели несколько дней, совершая длительные поездки в город для посещения музеев, выставок и т. д. А вечером возвращались домой.

Но я обещал, что эта история не будет грустной.

Однажды выдался особенно утомительный день — слишком много достопримечательностей надо было посетить. И обратная дорога почему-то показалась особенно долгой. Кто-то ворчал, кто-то уже стал подремывать, как вдруг вдали показалась кирпичная ограда, вершины памятников — и несколько человек радостно, в один голос закричали:

— Ура! Вот и наше кладбище!

Обратная связь

В году примерно 1964 в отделе русской классической литературы ИМЛИ, где я был аспирантом, проходило очередное производственное собрание на дежурную тему — о подъеме

научной работы. Помнится, вопреки обыкновению высказывались резкие упреки по адресу дирекции, хотя никого из начальства не было.

И тут я почему-то заступился за дирекцию. Мол, зачем ругать дирекцию в ее отсутствие; это все равно, что, сидя перед телевизором, критиковать передачи: ведь обратной связи нет.

Не очень оригинальное сравнение. Но недаром говорил один классик, что во избежание неприятностей вообще не следует прибегать к иносказанию. Зато я убедился, что обратная связь существует!

Спустя несколько дней стояли мы с У.Р. Фохтом в очереди в кассу, он за зарплатой, я за стипендией, и Ульрих Рихардович под секретом сообщил мне, что его только что вызывал В.Р. Щербина (для сведения непосвященных – первый заместитель директора института, член-корреспондент Академии наук СССР, действительный член Академии педагогических наук). Владимир Родионович еле сдерживал гнев: «Что это у вас Манн совсем отбил от рук – выступает с публичными заявлениями о том, что дирекция не руководит институтом и весь рабочий день в своих кабинетах смотрит телевизор...» «Я почему-то пропустил эту вашу фразу, – добавил Ульрих Рихардович от себя, – наверное, выходил курить...»

«Ульрих Рихардович, – говорю, – посмотрите на меня внимательно: похож я на законченного идиота?» – «Не похож». – «Тогда согласитесь, что при желании я бы мог придумать что-то более разумное» – и напомнил ему, как происходило дело.

Фохт встрепнулся: «Подождите меня в очереди, скажите, что я за вами: я немедленно бегу к Щербине; нельзя давать ему лишнюю карту; дело слишком срочное...»

Почему же «срочное»? Потому что в это время решался вопрос о том, чтобы зачислить меня после аспирантуры в штат ИМЛИ. Дмитрий Дмитриевич Благой, завотделом, Владимир Александрович Путинцев как парторг отдела и тот же Фохт хлопотали за меня, а дирекция – прежде всего в лице Щербины – всячески сопротивлялась.

А почему же – «лишнюю карту»? Потому что как минимум одна «карта» против меня уже имелась.

В то время в печати развернулась кампания против ревизионизма в эстетике, якобы выразившегося полнее всего в концепции французского критика Роже Гароди о «реализме без берегов». По установившейся традиции полагалось найти отече-

ственное проявление той же тенденции, и тут как раз подоспела моя статья в «Новом мире» (1963. № 1) об условности, гротеске, символе и прочих сомнительных вещах. В ИМЛИ на Ученом совете Щербина так и объявил: что там далекий Роже Гароди, если те же порочные идеи озвучены у нас под боком Юрием Манном! И потом Владимир Родионович принялся без конца повторять эту мысль по разным поводам и в разных аудиториях — думаю, не столько по злобе ко мне, сколько по принципу экономии мысли: сделанное однажды открытие должно быть использовано до конца.

Вот Петр Алексеевич Николаев приглашает меня на свою докторскую защиту. Большая аудитория в старом здании МГУ (бывшая 66-я) заполнена почти до отказа: Петр Алексеевич — популярный в университете профессор. Выступает первый оппонент Щербина, который от теории Плеханова (это тема диссертации) плавно переходит к современным ревизионистам, от них — к «реализму без берегов» Роже Гароди, а затем (не видя меня в зале) делает маленькое лирическое отступление: да что там Роже Гароди! У нас в ИМЛИ есть аспирант такой-то, который сказал все это раньше и лучше!..

В словах Владимира Родионовича улавливалась некоторая доля гордости: дескать, хотя и плохое это дело, но и тут институт не подкачал, не уступил приоритета своим идеологическим противникам на Западе... Но каково было мне, ожидающему решения «кадрового вопроса»! А тут еще несчастный телевизор подвернулся...

— Ну, что, удалось убедить? — спросил я Фохта, когда он вернулся от Щербины.

— Не уверен. Но сказал, что проверит по своим каналам.

А я подумал: даже не то плохо, что «передают», а то, что и передать-то толком не умеют. Или не хотят?..

Визит к Виктору Шкловскому

Это случилось много позже, когда я работал младшим научным сотрудником Института мировой литературы.

Однажды я получил из Берлина пакет с версткой двух статей для издаваемого там сборника о Тургеневе — моей статьи

и Виктора Шкловского. И еще письмо-просьбу от тогдашнего директора Центрального литературного института ГДР Герхарда Цигенгейста: мол, для украшения книги они включили Шкловского, но боятся, что тот будет возражать, ведь статья очень старая и неизвестно еще, понравится ли ему перевод. Словом, мне предлагалось добыть визу автора и как можно быстрее... Они там, за границей, думают, что Москва – это большая деревня, где все друг с другом знакомы.

Но я не был знаком со Шкловским и, кроме того, затруднялся и его почтенным возрастом, и слухами о болезни (спустя год или полтора Виктора Борисовича не стало). И я решил попросить о протекции Лидию Дмитриевну Опульскую-Громову, с которой я вместе работал; говорили, что она была в хороших отношениях со Шкловским.

Лидия Дмитриевна перезвонила мне буквально через пять минут:

– Все в порядке! Виктор Борисович готов вас принять. Но только учтите: он не знает немецкого языка, хотя жил в Германии. И еще одно маленькое обстоятельство: у него обычно не бывает ручек и карандашей, совершенно не понимаю, как он пишет...

Я ответил, что оба препятствия преодолимы, и спросил, когда идти.

– Да хоть сейчас.

Но мне было жалко отрывать от работы утренние часы, и я решил пойти ближе к вечеру. Тем самым я совершил роковую ошибку, ибо к вечеру ситуация изменилась.

Вхожу в один из подъездов писательского дома, что у Аэропортовской, долго звоню. Открывает женщина, очевидно домработница, очень недовольная.

Мол, Виктор Борисович никого не принимает. Объясняя, что мне назначено.

– Ничего не знаю, приходите в другой раз.

Очень жалко, думаю, терять время. И в этот момент в конце коридорчика, справа налево перебегают сам Виктор Борисович, в ночной рубашке намного выше колен, очевидно, в туалетную комнату, и на ходу бросает мне:

– Какой черт вас принес!

После этих слов надо бы действительно уйти, но мелькает мысль, что просьба немцев останется невыполненной и придется начинать все сначала.

Тут надо мной сжалилась домработница:

– Пойду спрошу у Серафимы Густавовны, – и скрывается в той же комнате, откуда выбежал Виктор Борисович.

Через минуту-другую меня туда впускают. Направо – письменный стол с горой книг; налево – кровать, на которой, смежив глаза, лежит старая женщина; рядом на тумбочке пропасть пузырьков и коробочек с лекарствами. Подумалось: да это же «прекрасная Суок»...

Не открывая глаз, не столько словами, сколько междометиями она спрашивает, что же мне надо. Я тоже полагаюсь не столько на собственные слова, сколько на послание Цигенгейста, которое читаю внятно, почти торжественно; в переводе с немецкого это звучит примерно так: мол, осмеливаемся побеспокоить Вас, патриарха советского литературоведения, просим дать разрешение напечатать Ваше эпохальное сочинение, которое с нетерпением ждет вся демократическая общественность ГДР, и т. д. Читаю, жду эффекта – эффекта никакого.

В этот момент в дверях показывается Виктор Борисович, на которого домработница в дверях же ловко накидывает халат. Боже мой! Какая перемена – глаза лучатся добротой и, как мне показалось, нескрываемым любопытством. Проводит меня к столу, усаживает; мол, с чем пожаловали? Сейчас все устроим...

И я снова читаю послание Цигенгейста.

– Но я совершенно не помню этой статьи.

Протягиваю ему верстку.

– Но я давно не читал по-немецки.

Принимаюсь переводить Виктору Борисовичу с листа его собственную статью. Виктор Борисович слушает, чуть кивая, с явным удовольствием.

– Довольно, – говорит, – я вспомнил, – и, шаря по столу: – Не понимаю, куда запропастились все ручки.

Протягиваю ему фломастер, нарочно для того засунутый в ближайший карман у лацкана пиджака, и он в левом верхнем углу, где ставят обычно визу начальники, крупно выводит: Викт. Шкловский.

Теперь можно уходить, но для приличия решил несколько помедлить, и вдруг слышу:

– А знаете, вы прекрасно говорите по-русски.

Поначалу несколько опешив, даю разъяснение:

– Ничего удивительного, ведь это мой родной язык.

Виктор Борисович смотрит на меня тепло, что называется, ласкает взглядом и через минуту-другую замечает:

– И у вас не чувствуется никакого иностранного акцента...

Тогда, чтобы уж внести полную ясность, говорю:

– Видите ли, я работаю в том же институте, где Лидия Дмитриевна Опульская.

– Да, да, – отвечает, – она мне утром звонила, сказала, что от них сегодня придет ко мне какой-то сотрудник.

Даю понять, что я и есть тот самый сотрудник. Виктор Борисович смотрит на меня еще теплее, кивая в такт каким-то своим мыслям, и снова спрашивает:

– И какой же у вас там самый популярный писатель?

Понимая, что не в Институте мировой литературы, а в Германии, не задумываясь и бойко отвечаю, почти выкрикиваю:

– Томас Манн!

Виктор Борисович одобрительно кивнул; видимо, выбор немцев ему очень понравился.

После этого мы еще немножко посидели; Шкловский сказал, что он сейчас работает новую книгу (он так и произнес: работаю), потом, видимо в связи с темой его статьи, перешел к Тургеневу, потом к Маяковскому – всего сейчас я уже не помню...

Улучив момент, я поблагодарил и распрощался. Уходя, невольно бросил взгляд на спящую Серафиму Густавовну; она тихо и мирно посапывала; наш разговор ей не мешал.

Но на этом эпизод не закончился.

Однажды я говорил по телефону с Соломоном Константиновичем Аптом и по какой-то ассоциации – то ли потому что он живет в писательском доме по соседству, то ли потому что он переводчик Томаса Манна – рассказал ему о визите к Шкловскому.

– Простите, Юра, а когда это было?

– В последний вторник, – отвечаю, – а какое это имеет значение?

– Дело в том, что на этот день я договорился о встрече с Виктором Борисовичем, и вдруг он мне звонит и просит зайти в другой раз. Мол, к нему приезжал какой-то настырный немец, который страшно его утомил, так так почти не владеет русским языком и ему, Шкловскому, пришлось все ему объяснять и втолковывать по-немецки...

«Новый мир» и «провинция»

Помнится, в тот невеселый день почти уже 40-летней давности, когда совершился разгром «Нового мира», я почти инстинктивно и с каким-то смутным чувством потянулся в редакцию. Было уже поздно, но три-четыре человека еще находились на своих рабочих местах – заведомо критики Калерия Николаевна Озерова, в отделе прозы, кажется, Инна Борисова и еще кто-то.

Разбирали бумаги; что-то откладывали, чтобы взять с собой, что-то рвали в клочки. Было ощущение тревоги, печали и – внезапно обозначившегося финала. Его, конечно, ждали, но не думалось, что он наступит так буднично и тривиально.

Вскоре стало ясно: с разгромом «Нового мира» завершилась целая эпоха нашей литературной, да и не только литературной, жизни.

Сейчас наша общественность к этой эпохе, к журналу Твардовского в большинстве своем равнодушна. Из тех же, кто не равнодушен, громче всех говорят суровые обличители – с «Нового мира» строго взыскивают за то, что он чего-то не сделал и не додал с точки зрения современных веяний. Например, за то, что не был православным журналом, или за то, что многие его авторы верили в возможность социализма с человеческим лицом.

В свое время, кажется, Зиновий Самойлович Паперный следующим образом переиначил известную песню: «Отречемся от *“Нового мира”*, отряхнем его прах с наших ног...» Сказано это было в период очередной идеологической проработки журнала и, понятно, словно от лица его недоброжелателей. Но кто бы мог подумать, что «отречься» станут те, для которых журнал готовил почву и которым следовало бы быть по крайней мере терпимыми к нему...

Я не собираюсь выступать с доказательствами или опровержениями – слишком это трудная и тонкая материя. Тема этих заметок довольно частная – хочу обратить внимание на ту сторону существования тогдашнего «Нового мира», которая сегодня, по прошествии многих десятилетий, не ощущается или даже прочно забыта.

Но вначале несколько цитат из давних писем ко мне доцента Саратовского университета Татьяны Ивановны Усакиной. Филологи-русисты хорошо знают это имя: Усакина – автор

замечательной книги о петрашевцах, многих статей о Салтыкове-Щедрине, Герцене, Белинском. Неизлечимо больная – Татьяна Ивановна умерла на 36-м году, – она отличалась поразительной отзывчивостью на злобу дня; ее письма – живые отклики читающего и напряженно думающего современника («...Что это я опять ударились в обзор журналов?..»); и, конечно, подавляющая часть этих откликов посвящена «Новому миру».

Ну, например, 15 ноября 1964 г. Усакина писала: «Пришел 10-й “Новый мир” со “Словами” Сартра; они очень удачно помещены следом за “Заботами Тимофея Лунина”, словно еще раз оттеняя солженицинский взгляд на реальное положение народа и интеллигенции. Сколько таких “слов”, к сожалению, еще совсем не ставших предметом иронии, в нашей жизни, работе, быте. Интересно, когда поднимемся мы до самокритики хотя бы в сартровском смысле?»

Двадцать седьмого ноября того же года: «Если встретитесь с Лакшиным, передайте ему, пожалуйста, что реплика его Бровману стоит многих обстоятельных статей. Мы тут чуть не лопнули от восторга».

Еще из письма от 15 ноября того же года: «Статья И. Виноградова («Философский роман Лермонтова». – Ю. М.) меня расстроила: в ней много мыслей, прямо совпавших с моим недавним докладом, в центре которого было философское содержание лермонтовского произведения (подразумевается «Герой нашего времени». – Ю. М.) и прежде всего в соотношении с Гегелем – в русской его трансформации Белинским, Бакуниным и др. Я ведь даже собиралась прочесть этот доклад в ИМЛИ, но не стало Иосифа Моисеевича (речь идет о профессоре Лаврецком, работавшем в ИМЛИ. – Ю. М.), и планы эти разрушились сами собой».

В другом письме Татьяна Ивановна касается только что вышедшей книги Б.О. Кормана «Лирика Некрасова»: «В.Я. Бухштаб пишет для “Вопросов литературы”. Надо бы и в “Новом мире” откликнуться, так как: 1) книга *очень* хорошая, тонкая, умная, с подлинным чувством прекрасного; 2) позиция автора – демократическая, прогрессивная, в духе “Нового мира”; 3) сам автор – редкостный человек, к тому же сейчас он почти полностью ослеп, хотя ему лет немного»*.

* Полностью подборка писем Т.И. Усакиной опубликована в кн.: Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2002. № 1. С. 51–64.

Помнится, я тогда попытался устроить так, чтобы о Кормане написала сама Усакина, что вызвало такой ее отклик: «Благодарю Вас за хлопоты в "Новом мире". Мне очень хочется попасть в этот журнал». Желание, свидетельствующее о том, что в то время публикация в «Новом мире» (в том числе – и не в последнюю очередь – в отделе критики) означала, что ли, «знак качества».

Но, конечно, дело не только в рецензиях, критике, да и вообще в литературе. Надо сказать, что Татьяна Ивановна Усакина выражала мнения определенного круга саратовской интеллигенции, где ощущались традиции Г.А. Гуковского и В.М. Жирмунского (во время войны в Саратов был эвакуирован Ленинградский университет), Ю.Г. Оксмана (отбывавшего здесь годы опалы), где преподавали А.П. Скафтымов и Е.И. Покусаев и где подле этих фигур подрастало поколение молодых филологов. Но интересовала этих молодых людей отнюдь не только филология.

И сейчас, когда я перебираю письма Татьяны Ивановны, так полно передающие облик того поколения, которое принято называть шестидесятниками, со всеми их надеждами, энтузиазмом и иллюзиями, то я невольно вспоминаю другое свидетельство, принадлежащее совсем иной, очень давней эпохе и относящееся к совсем другим лицам.

В 1856 г. Иван Сергеевич Аксаков – что очень важно, человек славянофильской ориентации – сделал такое признание относительно не очень-то близкого ему литератора, а именно Белинского: «Много я ездил по России: имя Белинского известно каждому сколько-нибудь мыслящему юноше, всякому, жаждущему свежего воздуха среди вонючего болота провинциальной жизни... "Мы Белинскому обязаны своим спасением", – говорят мне везде молодые *честные* люди в провинции... И если вам нужно честного человека, способного сострадать болезням и несчастьям угнетенных, честного доктора, честного следователя, который полез бы на борьбу, – ищите таковых в провинции между последователями Белинского»*.

Я едва ли преувеличу, если скажу, что в наше время многие «в провинции» могли бы сказать – и действительно говорили! – что своим спасением они обязаны «Новому миру». Собрать бы,

* Аксаков И.С. Письма к родным. 1849–1856. М., 1994. С. 457.

пока не поздно, по крохам, по словечку эти свидетельства, — и тогда во всем объеме предстанет значение журнала Твардовского для нашего общества.

Да и только ли нашего?

По опыту знаю, что и в так называемых социалистических странах, в Венгрии, Чехословакии или ГДР, многие в кругах интеллигенции, чаявшие перемен, с надеждой и интересом внимали «Новому миру». Правда, мой круг общения был ограничен лишь зарубежными филологами-русистами, но это по-своему репрезентативная часть общества.

Помню, с какой первой просьбой обратился ко мне приехавший в 1970 г. в Москву венгерский ученый, автор книги о Достоевском Георгий Бахчи — отвести его в редакцию «Нового мира». У него не было никаких конкретных планов — с кем-либо познакомиться или что-то предложить для публикации. Хотел лишь одного: подышать, как он говорил, «новомирским воздухом», увидеть, «где это все делается»...

Гоголь у Анатолия Эфроса

Литературоведам часто доводится, как сейчас говорят, поучаствовать в разного рода мероприятиях — в конкурсах, консультировании спектаклей и кинофильмов и т. д. Что касается моего участия, то оно чаще всего происходило на гоголевской почве, — и особенно памятно мне в связи с этим общение с Анатолием Васильевичем Эфросом, который как-то пригласил меня на прогон своего спектакля на Малой Бронной — «Женитьба».

Хотя о спектакле в свое время очень много писали, но лучше всех, по-моему, его направление определил сам режиссер в известной книге «Репетиция — любовь моя» (М., 1975), причем это направление имело значение общее, принципиальное.

Анатолий Эфрос говорил, что он хотел отойти от «жанровой, неподвижной картины определенной среды» и «обнажить ту глубокую философскую проблему, которая заключена в «Женитьбе»».

Режиссер поставил перед собою простой вопрос: а что, если предположить в основе комедийного действия стремление к счастью? Тогда и поведение персонажей, и вся динамика их

отношений получают другой вид. Скажем, Подколесин хочет жениться и в то же время сомневается, что «счастье в женитьбе» — «и вот вам зерно для смешного или несмешного... но вполне драматического образа».

А Кочкарев? У него тоже свое «зерно», он тоже знает что-то про «скверность», но он женат и для него женитьбы как выхода нет! «Однако женитьба приятеля — вот подобие выхода! Вот замена деятельности! Вот возможность временной наполненности и защиты от скверны!»

А невеста Агафья Тихоновна? Легко понять важность для нее выбора «спутника жизни», важность предстоящих ей событий.

И так — все персонажи. А результат оказался такой, который опять-таки лучше всего передать формулой самого режиссера, парадоксальной, но точной: «не надо “оводевиливать” “Женитьбу”, надо ее “ОШИНЕЛИТЬ”!»

Помнится, несмотря на большой успех спектакля, главная его идея пробудила сомнения и вопросы — отчасти все это проявилось в печати, но больше в устных суждениях и толках. Спрашивали: допустимо ли смотреть на Кочкарева или Подколесина, как, скажем, на Акакия Акакиевича Башмачкина, — не приведет ли это к отождествлению «маленького человека», законно вызывающего сочувствие и сострадание, с людьми пошлыми и порочными, удел которых — презрение и осуждение; не произойдет ли таким образом «умаление критического начала» пьесы; и наконец, соответствует ли режиссерская версия гоголевскому замыслу и тексту?

Если суммировать все эти вопросы, то легко увидеть, что они задевали действительно главный нерв эфросовской постановки. Я бы определил этот нерв, эту особенность как стремление к гуманизации гоголевских персонажей, как попытку перевести их на более высокий уровень бытия, чем тот, на котором их обычно демонстрировали в советском (да и в дореволюционном) театре. Когда в новом спектакле вы видели О.М. Яковлеву (Агафью Тихоновну), Н.Н. Волкова (Подколесина), М.М. Козакова (Кочкарева), Л.С. Броневого (Яичницу), Л.К. Дурова (Жевакина), да, собственно, всех исполнителей, то отчетливо ощущали: на сцене происходит не игра в ухаживанье и сватанье, а нечто существенно важное и серьезное. Сейчас, пожалуй, это кажется естественным, а лет 25 тому назад представлялось опасным или, как любили тогда говорить, идейно порочным.

Своим спектаклем Эфрос резко и определенно говорил: то, что вы видите, — это *наша* жизнь. Он менял зрительскую перспективу, перемещая точку наблюдения: не со стороны, а рядом и нередко — и изнутри.

Вообще, если повнимательнее присмотреться к тексту, то открываешь неожиданный факт: герои пьесы вовсе не так корыстны и мелочны, как это принято считать. Можно даже утверждать (мне уже доводилось об этом писать), что они самые «бескорыстные» по сравнению с другими гоголевскими персонажами, и это тонко почувствовал Анатолий Эфрос. И — показал в своем спектакле.

В самом деле: Подколесин только в начале своего матримонийного предприятия усиленно интересуется приданным невесты, а затем чуть ли не забывает об этом, и все его поведение определяется другими мотивами. А какая корысть у Кочкарева? Или почти у всех других претендентов на руку Агафьи Тихоновны? О бескорыстии последней и говорить не приходится. Нужно было видеть, с каким внутренним напряжением конструирует Яковлева-Агафья Тихоновна образ желанного жениха («Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...» и т. д.); или с каким отчаянием говорит Дуров-Жевакин о полученном только что отказе со стороны невесты («...Зачем? Почему? Или во мне какой-либо существенный изъян, что ли?»), — нужно было видеть все это, чтобы проникнуться к героям пьесы сочувствием, а нередко и состраданием.

Из многих упреков, которые приходилось слышать Эфросу, один из самых чувствительных был тот, что он игнорирует авторский замысел и тем самым искажает классику («*нашу* классику» — прибавлялось нередко с целью выражения дополнительной, но уж вовсе не литературной интонации...). Я был свидетелем того, как тяжело переживал Анатолий Васильевич такое обвинение — особенно после шумного устроенного в ЦДЛ обсуждения «Классика и мы». «Если вы хотите прочесть пьесу, — обычно говаривал Анатолий Васильевич своим оппонентам, — то берите с полки книгу и читайте; но раз уж пришли в театр, то приготовьтесь встретиться с ее интерпретацией».

Можно вспомнить и самого Гоголя: «драма живет только на сцене». Это значит, что уже в ее природе заложена способность к бесконечно новым и новым толкованиям.

Мое участие в «Женитьбе» было довольно скромным: посмотрел два-три раза пьесу, начиная с прогона; высказал Анатолию Васильевичу свои замечания. Выступил в управлении культуры Моссовета, когда принимался спектакль; но, сколько я помню, эта процедура прошла без осложнений.

Иная судьба была у другого гоголевского спектакля, к которому мне довелось иметь более близкое отношение. Говорю о «Дороге», поставленной по «Мертвым душам».

Анатолий Васильевич показал мне рукопись еще в начальном варианте и попросил написать подробный отзыв.

Автор пьесы, молодой драматург Вениамин Балясный, умело и тактично распорядился гоголевским текстом. Он не позволил себе почти ни одной собственной реплики, но сумел таким образом скомпоновать материал, что возникало оригинальное произведение. Эффект достигался порою неожиданным столкновением планов.

Так, во второй картине, называвшейся «Торг», Чичиков одновременно вел переговоры о покупке мертвых душ и с Коробочкой, и с Плюшкиным, и с Собакевичем, и с Ноздревым, и с Маниловым: партнеры по сделке суетились, недоумевали, спорили, приходили в отчаяние, перебивали друг друга – возникала пестрая вязь неразберихи и суеты, словно в дело вмешался, как говорил Гоголь, «сам черт путаницы».

В пьесе были соединены и разножанровые тексты: с одной стороны, материал поэмы, с другой – эпистолярный документ. В четвертой картине суд над героем произведения («Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям...») незаметно превращался в суд над самим автором. Для этого Балясный воспользовался известным гоголевским письмом, в котором рассказывалось, как протекало обсуждение рукописи «Мертвых душ» в Московском цензурном комитете. При этом реплики реальных лиц, членов цензурного комитета, передавались персонажам поэмы, и происходило мгновенное превращение – например, Собакевича в цензора Крылова.

Очень забавно было слышать, как Собакевич выступал против публикации поэмы: «Что вы ни говорите, а цена, которую дает Чичиков... цена два с полтиною, которую он дает за душу, возмущает душу. Да после этого ни один иностранец к нам не приедет». А между тем такая патриотическая щекотливость, чувство национальной гордости обнаруживается Собакевичем, как известно, и в тексте поэмы, когда, например, он славит

«русский желудок» и бранит «жидкокостную натуру» немцев. Так что «внетекстовый материал» здесь удачно дополнил и продолжил текст самого произведения.

Анатолию Васильевичу пьеса очень понравилась, и он с воодушевлением принялся за работу. Предполагалось, что спектакль будет поставлен в «Современнике» и что Эфрос выступит в качестве «приглашенного режиссера».

Помню, как мы собрались вдвоем или вчетвером в кабинете Галины Волчек на Чистых прудах. Анатолий Васильевич намечал исполнителей (Чичиков должен был играть находившийся тут же Олег Табаков), делал первые режиссерские наброски, комментировал текст. Одно место привлекло к себе его особенное внимание, о чем я хочу рассказать подробнее.

Все помнят, что в поэме есть прокурор, а у прокурора — брови необыкновенной густоты и что по его смерти Чичиков мысленно произносит такую фразу: «Напечатают в газетах, что скончался, к прискорбью подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин... а ведь если разобрать хорошенько, так, на поверку, у тебя всего только и было, что густые брови». Место по тем временам, которые теперь именуются «эпохой застоя», довольно рискованное и забавное, словно существовавшее специально для подтверждения той мысли, что классики «все предвидели»...

(К сведению уж совсем молодого и несведущего читателя: именно такие брови были у Леонида Брежнева, что служило поводом для многочисленных острот — «бровеносец», «бровастый», «на бровях к коммунизму не доедешь» и т. д.)

Незадолго перед тем в Гослитиздате сдавалась в печать моя книга «Поэтика Гоголя», где я приводил и разбирал эпизод с прокурором. Помню, мы с редактором Софьей Петровной Красновой очень опасались за это место — не «спикирует» ли на него издательское начальство. Но решили оставить, и слава богу, пронесло.

Но, разумеется, в сценическом тексте все выглядело рискованнее: в России театральная цензура всегда была строже обыкновенной. Да и легко предвиденная реакция зрителей свидетельствовала бы о мгновенной узнаваемости персонажа и поставила бы перед неминуемой угрозой запрещения весь спектакль.

Когда Анатолий Васильевич, просматривая текст, дошел до этого места, то сказал, что он непременно его снимет. И не только из-за цензурных опасений. «Спектакль должен быть современ-

ным не ассоциациями и аллюзиями, а всем своим построением и манерой. Аллюзии могут только испортить дело».

Я рассказываю об этом частном эпизоде, потому что он хорошо передает особенности театральной эстетики А. Эфроса. В этом смысле его почерк заметно отличается от манеры другого замечательного режиссера – Юрия Любимова, сполна использовавшего ассоциативные и злободневные возможности текста.

Но несмотря на хорошее начало, работа над новой пьесой почему-то застопорилась. Управление культуры не утверждало текст, не заключало с В. Балясным договора, требовало от него все новых и новых поправок.

Тем временем Анатолий Васильевич поссорился с «Современником» и забрал пьесу. Он решил готовить спектакль на своей сцене – на Малой Бронной. Очень жаль, что таким образом отпал Табаков-Чичиков.

Прошло еще несколько месяцев. От Анатолия Васильевича и от заведующей литературной частью театра на Малой Бронной Нонны Skeгиной я узнал, что пьесу все не утверждают, хотя работа над нею уже началась. Начальство давало понять, что пьесу надо «довести» и особенно необходимо «поразмыслить» над названием.

Дело в том, что пьеса называлась тогда еще «Колесо». Предвидя осложнения, я в своей рецензии отметил мотивированность этого заглавия, говорил о той роли, которую играет мотив колеса в тексте поэмы (начиная с первых ее строк: «Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?»), напоминал, что на это обращал внимание еще Андрей Белый в книге «Мастерство Гоголя»... Но что такое любые аргументы и доказательства в сравнении с возможностью нежелательных параллелей! «Колесо» – значит, все повторяется, возвращается на круги своя; значит, это вовсе не про гоголевские времена, но про наши...

Наконец, назначили обсуждение пьесы на коллегии Министерства культуры СССР с целью принятия окончательного решения.

Анатолий Васильевич попросил меня быть на этом заседании и выступить. «Пообстоятельнее и поученее, – прибавил он. – Так надо».

Обсуждение было в целом спокойное, но не обошлось без возражений и недоуменных вопросов, особенно по поводу названия.

Я сделал чуть ли не целый доклад, как того и хотел Эфрос. Анатолий Васильевич тоже выступил – и очень ярко. По ходу дела он даже показал что-то из спектакля. «Вот Ю.В. разбирает текст как исследователь, а я все это вижу в картинах». И выйдя из-за стола, он проиграл один-два эпизода из первого действия – появление помещиков.

В результате многие возражения Эфроса (и мои) «уважили». Пьесу утвердили. Но название отстоять не удалось. Член коллегии министерства, бывший директор Большого театра Солодовников, в общем вполне благожелательно отнесшийся к пьесе, предложил заменить «Колесо» на «Дорогу». Под этим названием пьеса и увидела свет.

После обсуждения, когда мы сидели в его машине, Анатолий Васильевич спросил меня, обратил ли я внимание на одну суровую инспекторшу, которая была настроена непримиримее других. «Конечно!» – «Вот эта женщина, – продолжил Анатолий Васильевич, – уже десять лет объясняет мне, что такое искусство. А ведь она еще не самая плохая».

Чтобы развеять впечатления от встречи, он заговорил о фильме Антониони «Профессия: репортер», только что показанном в Москве на фестивале. Анатолий Васильевич восхищался стилистикой картины, эффектным и в то же время ненавязчивым совмещением планов.

Работа над «Колесом» – теперь уже «Дорогой» – шла к концу. У меня сохранились кое-какие заметки, по которым я могу довольно точно восстановить последовательность событий.

Пятнадцатого декабря я был на спектакле «Продолжение Дон Жуана» и встретил в фойе Анатолия Васильевича. У него был очень усталый вид, под глазами мешки. Внешние преграды как будто бы отпали, но не давали покоя внутренние, творческие проблемы – не покажется ли спектакль статичным, удастся ли соединение его различных планов.

«Будем пробовать на вас, – пошутил Анатолий Васильевич. – Помните, как у Чехова: вначале давали пробовать старику, а если не отравится, ели все остальные...»

Генеральная репетиция состоялась через два дня, 17 декабря.

Когда открылся занавес, зрители увидели странное плоское сооружение о трех или четырех колесах – чичиковскую тройку, в полутьме множество каких-то щелей, из которых затем станет выползать губернская публика, а наверху – огромное колесо (все-таки осталось напоминание о первоначальном названии!) – то ли

колесо фортуны, то ли орудие пыток... Внизу, у самой кромки, художническая каморка-келья с необычайно ярким, как в волшебном фонаре, пейзажным фоном – кусочком Италии, благословенного края, «прекрасного далека», в котором Гоголь создавал свою поэму. Сочетание скуки, серости, пошлости, жути и в то же время страдания, страстности мысли и чувства было замечательно передано художником Валерием Левенталем, вторично обратившимся к Гоголю (оформление «Женитьбы» принадлежало ему же). Впечатление фантасмагоричности усиливалось музыкальным оформлением Владимира Багрова.

В трактовке же сценических персонажей замечалась одна неслучайная тенденция.

Анатолию Эфросу было свойственно разрушать привычную внешнюю структуру образа, освобождать его от казалось бы неотъемлемых деталей и признаков. Причем отнюдь не только таких, которые являются данью омертвевшей традиции, вроде прилипших к корпусу корабля ракушек, но и тех, которые предопределены самим текстом. Так, в телеспектакле по «Герою нашего времени» роль Печорина была им поручена актеру с отнюдь не печоринской внешностью – Олегу Далю.

Что касается «Дороги», то, пожалуй, нет в спектакле более яркого примера, чем Ноздрев. Эту роль Эфрос отдал... Льву Дурову! (Другим исполнителем был А. Грачев, но я его не видел.) Маленький, тщедушный Дуров и – Ноздрев, крепкий детина, кровь с молоком, с лица которого, как всякий помнит, «здоровье, казалось, так и прыскало»... Вот прекрасный повод для тех, кто любит поговорить о режиссерских вольностях! Но ведь надо же подумать и о том, что дают такие «вольности» и ради чего они делаются.

Когда я наблюдал за игрой Дурова, мне вспоминалась сцена: Ноздрев среди собак. Помните? «Ноздрев был среди их совершенно как отец среди семейства... Штук десять из них положили свои лапы Ноздреву на плеча...» У Гоголя окружение персонажей – вещное, пейзажное, анималистическое – находится в самых тесных отношениях с характерологией. Так птичье сообщество («дворик весь был наполнен птицами... индейкам и курам не было числа...») бросает свой свет на Коробочку с ее «птичьей» хлопотливостью и «птичьим» умом; медвежье окружение поясняет Собакевича, собачье же – Ноздрева. Актер замечательно уловил эту связь, и в его исполнении Ноздрев стал похож на очень крупного пса, брехливого, забиячного, в своем роде тоже

«исторического», ибо он всегда был готов затеять «историю», ссору и покусать приятеля.

Очень интересен был и А. Мартынов, которому, за отсутствием О. Табакова, перешла роль Чичикова, хотя внешне он тоже никак не походил на гоголевского героя, который «ни слишком толст, ни слишком тонок»; Мартынов же скорее «тонок», чем «толст».

И все же генеральная репетиция оставляла чувство, что не все удалось, действие буксовало на месте; многие монологи, прежде всего авторские, декламировались отдельно, словно концертные номера.

После спектакля Анатолий Васильевич спросил меня о впечатлении. Я отозвался вполне благожелательно, но, вероятно, не смог скрыть некоторой неудовлетворенности. Анатолий Васильевич, понимавший все это и без меня, казался расстроенным.

Двадцать седьмого декабря спектакль был принят. Он стал крепче, слаженнее, хотя прошло всего десять дней. Это внушало надежды на будущее.

Анатолий Васильевич посвятил меня в свою хитрость — на следующий день, не объявляя ничего заранее, заменить назначенный спектакль «Отелло» «Дорогой». На этом спектакле я не был.

Официальная же премьера состоялась уже в новом 1980 году, 18 января. Как всегда на эфросовских спектаклях, было масса народу. Анатолий Васильевич стоял у входа и по возможности пропускал всех, кому не досталось билета, особенно молодежь. Зал был набит битком, стояли в проходах и у дверей.

Во время действия кто-то за моей спиной громко ворчал, один-два человека ушли, но в общем пьеса понравилась.

Через три-четыре дня меня пригласили в управление культуры Моссовета на обсуждение «Дороги». Сколько можно обсуждать и принимать спектакли! Казалось бы, специальное заседание коллегии Министерства культуры СССР, затем прием пьесы 27 декабря должны были подвести черту, но ничего подобного.

Мне уже приходилось выступать в этом учреждении (что рядом с прежним ЦУМом), но в тот день я впервые обратил внимание на таблички на дверях: «начальник главка», «заместитель начальника главка» и т. д. И это «главка» не по добыче угля, а, к примеру, по драматическим театрам. Сбылась мечта поэта: мы сполна приравнивали искусство к «выпуску стали»...

Пришлось снова выступать. Выступили и Ст. Рассадин, и Е. Пульхритудова, которые тоже горячо поддержали спектакль.

А потом начальник главка Селезнев (не помню его имени и отчества) произнес итоговую фразу. Фраза вполне благожелательная, но она делала совершенно непонятным то, почему мы выступали и вообще зачем нас сюда пригласили: «Поскольку в Министерстве культуры нет никаких возражений против спектакля и поскольку из зрительного зала никаких сигналов (читай: доносов) не поступало, есть предложение спектакль утвердить».

«Сигналов» от первых зрителей, слава богу, действительно не поступало, но сколько потом пришлось выслушать всякого на разных обсуждениях и в частных разговорах! Помню, как один критик с возмущением спрашивал: «Разве Эфрос не русофоб? Разве он не стремится умалить и унизить все русское? Ведь у него даже Ноздрев мне по сих» — и критик проводил ребром ладони в районе паха.

Между тем спектакль жил своей жизнью. Года через полтора, будучи на спектакле, я заметил новые выразительные детали и большую слаженность ансамбля.

Затем до меня стали доходить сведения, что пьеса идет все реже и реже.

Как-то Анатолий Васильевич, разговорившись о «Дороге», сказал мне, что можно попытаться вдохнуть в пьесу новую жизнь, скажем, введя новых исполнителей, но делать этого он не будет, так как у каждого спектакля своя судьба, он рождается, живет, сколько положено, и умирает, и надо положиться на естественное течение дел.

Со временем Анатолий Васильевич стал расценивать спектакль чуть ли не как свою неудачу. И все же, мне кажется, он продолжал любить эту свою работу, думал о ней напряженно и с некоторой горечью. Он говорил мне, что спектакль следовало решить с помощью такого контрапункта — прежде всего событийной канвы и авторского, лирического, гоголевского голоса — такой тонкой и мерцающей игры ассоциаций, словом, такими поэтическими средствами, которые еще недоступны современному театру.

Еще один гоголевский спектакль

Этот спектакль – «Ревизская сказка» (по «Мертвым душам»), поставленный в Театре на Таганке, примерно в то же время, что и «Дорога» у Эфроса, – весной 1978 г.

Юрий Любимов пригласил меня на один или два прогона, потом на генеральную репетицию, затем на обсуждение и прием спектакля в управлении культуры Моссовета. Собственно, об одном из эпизодов, связанном с этим обсуждением, я и хочу рассказать. Но вначале – об одной сцене самого спектакля.

Чичиков у Костанжогло. Беседа о преимуществах умного хозяйствования, бережливости, о мужицком уме, о превосходстве России над границей. Деловая сосредоточенность со стороны одного (Костанжогло) и восхищение этой сосредоточенностью со стороны другого (Чичикова). Молчание. Пауза. И вдруг, не сговариваясь, оба затевают песню:

– Поле, русское поле,
Светит луна или падает снег.
Счастьем и болью вместе с тобою
И т. д.

И в конце Чичиков завершает тонким дискантом:

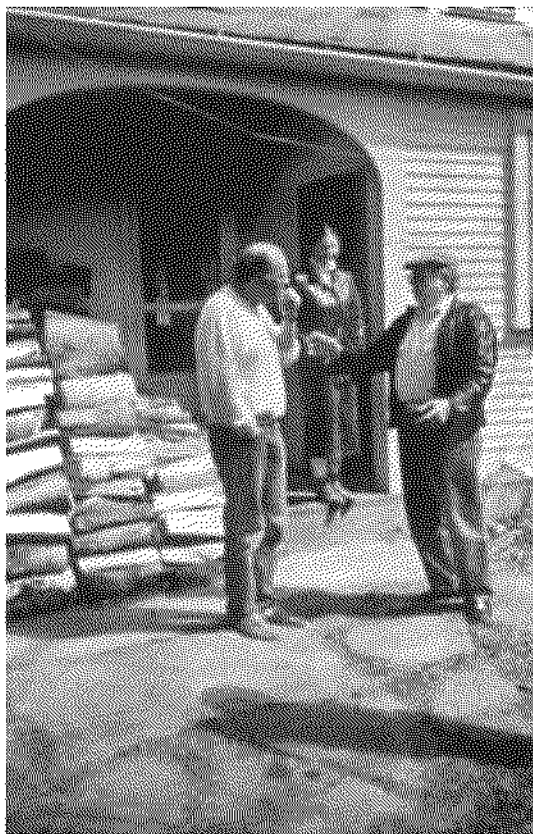
– Здравствуй, русское поле,
Я твой тонкий колосок...

Полная неожиданность этого интермедцо и в то же время его причудливая, гротескная и глубинная связь с целым действовали безотказно: зрители разражались неудержимым, громким смехом.

Но обратимся к обсуждению спектакля в отделе культуры Моссовета (оно состоялось 4 июня 1978 г.).

Надо еще заметить, что подобные обсуждения с целью утверждения (или неутверждения?) спектакля строились часто по принципу состязательности сторон. Кто-то выступает от лица принимающей инстанции (как «прокурор»), кто-то – от лица театра («адвокат»). В данном случае интересы управления культуры представлял Макашин (я же выступал со стороны театра).

И тут я должен сказать сразу: Сергей Александрович Макашин – достойнейший и честнейший человек; во многом именно



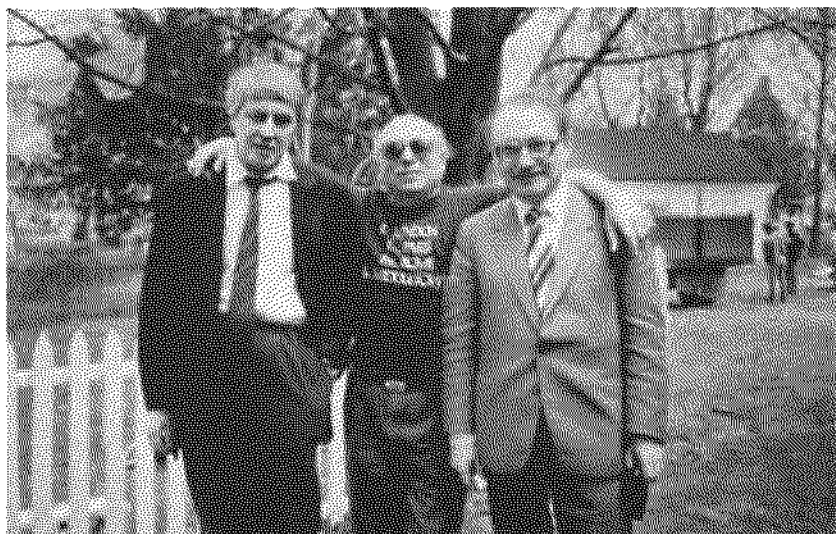
Иосиф Бродский,
Ирина и Юз Алешковские



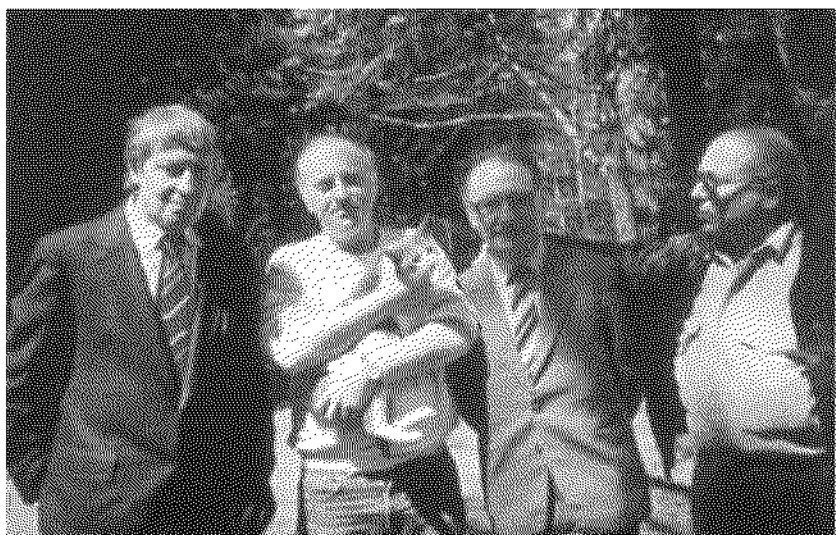
Сергей Бочаров, Иосиф Бродский
и Юрий Манин



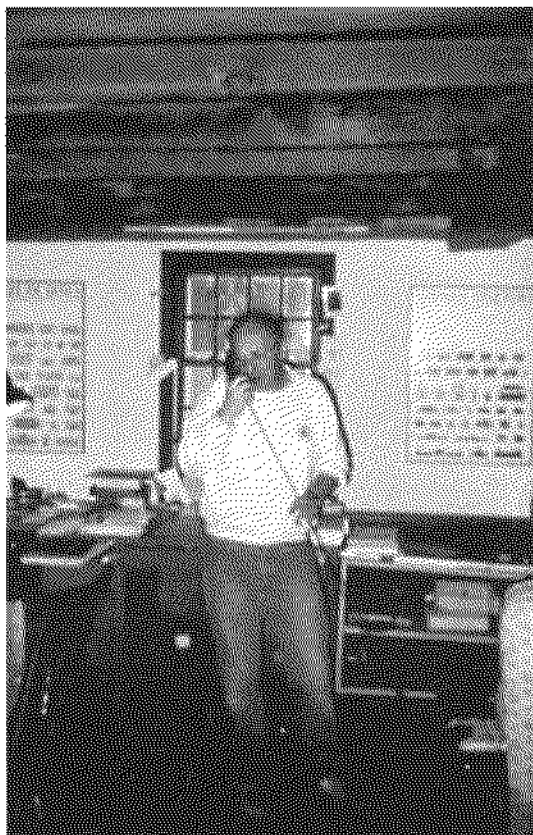
Сергей Бочаров, Юз Алешковский, Юрий Манин,
Ирина Алешковская



Сергей Бочаров, Юз Алешковский,
Юрий Манин



Сергей Бочаров, Иосиф Бродский с котом,
Юрий Манин и Юз Алешковский



Иосиф Бродский
в своем доме

его положительный отзыв предопределил утверждение любимовского спектакля. Но не обошлось без накладки.

Перед обсуждением Сергей Александрович отозвал меня в сторону: «Понравился ли вам спектакль?» Говорю: понравился. «Мне тоже очень понравился, – продолжил Макашин, – но одно место меня сильно смутило – то, где Чичиков с Костанжогло поют “Русское поле”, ведь песня эта замечательная, тонкая, проникновенная, и она никак не соответствует типуажу гоголевских героев, внося нежелательный диссонанс».

В ответ я проговорил что-то о сложности героев поэмы, о будущем возрождении Чичикова, залогом чего может восприниматься эта песня, и т. д. – словом, вещи довольно банальные, но мне было важно любой ценой отвести угрозу от этого пассажа.

И вот – заседание. Одним из первых выступает Макашин со своим, как я уже сказал, вполне положительным отзывом, но, к сожалению, и с повторением уже известных сомнений по поводу «Русского поля».

– Правда, – добавляет Сергей Александрович, – я тут перед началом заседания консультировался с Юрием Владимировичем... Но он меня не убедил.

В результате это место полетело – кажется, это была единственная потеря в спектакле. «Русское поле» заменили то ли «Очами черными», то ли еще чем, – но эффект (я присутствовал на одном из первых спектаклей) был уже не тот.

Ради справедливости я должен сказать, что, несмотря на правку, в целом спектакль сохранил свою художественную силу. На упомянутом обсуждении в управлении культуры Юрий Трифонов сказал (я записал его слова): «В “Ревизской сказке” Любимов превзошел самого себя: гоголевское начало здесь налицо».

У истоков моих гоголевских интересов

Тут я бы хотел сделать маленькое отступление – о том, как возник у меня интерес к Гоголю.

Гоголя я полюбил со школьных лет, причем в возникновении этого чувства свою роль сыграл театр. Расскажу все по порядку.

Как-то в юности со своим приятелем Леней Козаровицким решили мы подзаработать на театральных билетах. Сейчас это называли бы бизнесом, тогда – спекуляцией.

Шел, кажется, последний год войны, и ранним утром, едва перестал действовать комендантский час, отправились мы к МХАТу, к кассе предварительной продажи, и накупили билетов на всю предстоящую декаду.

Но тут нас постигло горькое разочарование. Оказалось, мало, чтобы у тебя было желание что-то перепродать; нужно, чтобы и у другого было встречное желание что-то перекупить. Такого желания почему-то никто не обнаружил. Короче, нам не удалось сбыть ни единого билета.

Что же делать, не пропадать же билетам! Так в течение одной декады я пересмотрел чуть ли не весь репертуар Художественного театра, а «Мертвые души», знаменитый спектакль Булгакова по гоголевской поэме, так два раза.

И должен сказать, что гоголевский текст в исполнении гениальных актеров (Белокуров-Чичиков, Б. Ливанов-Ноздрев, Тарханов-Собакевич, Зуева-Коробочка...) произвел на меня такое впечатление, что я потом все время повторял отдельные фразы и мысленно проигрывал некоторые сцены.

И еще: именами гоголевских героев я тотчас же снабдил с десяток своих одноклассников. Все эти имена очень скоро отпали, но одно – зятя Мижуева – закрепилось за моим другом Рубеном (тогда еще Рубиком) Каспаровым – и закрепилось надолго. Видимо, были в нем какие-то трогательная наивность и простодушие, которые ассоциировались с гоголевским персонажем. Между прочим, «зятю» называл себя и сам Рубик (а меня – своим тестем, правда, без прибавления фамилии «Ноздрев»: видимо, на пышущего здоровьем персонажа поэмы я походил мало).

История эта имела продолжение в совершенно гоголевском духе.

В летние каникулы перед последним годом обучения весь наш класс отправили в военный лагерь Челюскино (обучение было тогда раздельным и наш класс был, соответственно, мужским). И вот буквально перед концом смены в палатку, в которой мы ночевали, вбегает, запыхавшись, дежурный с приказом:

– Рядовые Зятев и Мижуев! Немедленно к командиру роты!

Командир роты, видимо, так часто слышал эти слова, что подумал, что у него есть каких-то два неучтенных бойца, и решил с ними наконец-то познакомиться.

У Иосифа Бродского

Теперь более поздний эпизод, имевший место 12 апреля 1988 г.: в этот день мы с Сергеем Бочаровым, будучи участниками гоголевской конференции в США, побывали у Иосифа Бродского.

Привез нас к Бродскому Юз Алешковский, находившийся с ним в давних дружеских отношениях.

Бродский встретил нас около маленького домика в Саут-Хедли (штат Массачусетс); здесь он тогда жил, здесь – недалеко – женский колледж, где он преподавал.

Одет в джинсы, рубашку с короткими рукавами; спина голая. Высокие залысины. Металлические очки, ставшие потом известными по многочисленным фотографиям.

Прошли большие сени. В комнате на столе – томик Пушкина из малого академического издания, стопка других книг, в том числе «Государь» Макиавелли. Бродский сказал, что читает его на ночь.

Тут же пишущая машинка с вложенной страницей – Бродский пояснил потом, что пишет от руки, но из-за своего плохого почерка переводит все в машинописный текст.

Едва вошли в комнату, вернее в кухню, Ира, жена Алешковского, поставила на стол пасху, кулич, еще какую-то снедь – дело происходило в пасхальные дни. А потом сразу же завязался разговор. Впрочем, разговором это назвать нельзя. Говорил один Бродский, переходя от одной темы к другой, – связь была чаще всего ассоциативная.

Довольно отчетливо обозначилось отношение Бродского к русскому провиденциализму: «Все пошло от Устрялова, Леонтьева, Розанова. Три человека сформулировали то, что привело к “Памяти”» (необходимое пояснение: общество «Память» воспринималось тогда как крайнее выражение отечественного национализма; сегодня есть вещи и посильнее).

Сергей Бочаров стал возражать относительно Леонтьева. Бродский: «А кто говорил, что Россия должна править нечистоплотно?» И затем, перейдя уже к Тютчеву: «Кто проповедовал любовь к сапогу? Кто писал, если использовать выражение Вяземского, “шинельные оды”?»

В то время, о котором идет речь, отношение к Бродскому в России (т. е. еще в СССР) носило переходный характер.

С момента присуждения поэту Нобелевской премии прошло не более полугода. Уже появились первые журнальные публикации его произведений. Уже Михаил Козаков с огромным успехом читал его стихи с эстрады. Но в то же время, буквально накануне нашего отъезда в США, в «Комсомольской правде» появилась статья с дежурными обвинениями поэту в антипатриотизме, русофобии и прочих знакомых вещах.

Мы захватили с собой номер «Комсомолки», но оказалось, что Бродский был уже знаком с публикацией, которую он назвал амбивалентной: пусть ругают, но зато многие впервые узнают из нее об его стихах.

Ю. Алешковский привез с собою еще номер «Московских новостей» с заметкой о публикации в мартовском номере «Невы» за тот же год подборки стихов Бродского и послесловия А. Кушнера. Заметка называлась «Вторая ласточка».

Бродский, улыбнувшись, поправил: «Это уже *третья* ласточка». Первая – это когда в милиции его как арестованного клали на живот и привязывали руки к ногам, что на профессиональном языке и называлось ласточкой.

Я вспомнил еще, что публикация стихов Бродского с предисловием Вяч. Вс. Иванова ожидается в «Иностранной литературе». Бродский заметил с иронией: «Вот именно – в *иностранной*...»

Упомянул Бродский и о подборке стихов в «Новом мире», на которую он возлагал большие надежды, ведь это первая встреча с читателем («первая встреча!» – и сплюнул: «...никак не отделаешься от этого жаргона...»). Но вышло что-то не так, как хотел Бродский, и эта публикация сильно его расстроила... Бродский даже заметил: «Как сказал японский писатель Акутагава Рюноске, у меня нет обиды, остались одни нервы» (недавно у Льва Лосева я прочитал другую редакцию этой фразы: «У меня нет убеждений, у меня есть только нервы»*, – видимо, поэт варьировал это высказывание).

Потом неожиданно Бродский подвел к столу и разложил веером стопку фотографий («не для хвастовства, а потому что интересно») – нобелевскую серию («нобелевку»): Бродский получает диплом лауреата из рук короля Швеции Карла XVI Густава,

* См.: Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 21.

Бродский среди прежних лауреатов, Бродский с принцессой Кристиной («красивая баба!»), Бродский со своими друзьями, приехавшими в Стокгольм на церемонию вручения, – с Томасом Венцловым, Львом Лосевым и другими.

Весь разговор длился часа полтора-два. Бродский не присел, и мы тоже, переходя вслед за ним из комнаты в кухню и из кухни в комнату.

Запомнилась интонация Бродского – певучая, без пауз, фразы перетекали одна в другую, разделяемые лишь частицей «да?», что означало то ли утверждение, то ли вопрос.

Перед уходом Бочаров подарил Бродскому недавно изданный сборник Баратынского со своей статьей (любовь Бродского к Баратынскому была известна). Я же попросил разрешения послать ему «Поэтику Гоголя», когда выйдет новое издание.

– Только на Мортон-стрит, по нью-йоркскому адресу, – сказал Бродский.

– А он не переменится?

– Теперь я уж никуда не перееду, разве что на кладбище.

Прощаясь, я заметил штабеля дров у крыльца (дрова для камина – одна из примет новой, американской, жизни поэта: «Перемена империи... Связана с колкой дров...» – «Колыбельная Трескового мыса», гл. 4*). И еще заметил откуда-то вылезшего кота. И дрова (Бродский на фоне дровяного штабеля), и кот (Бродский с котом на руках) были тотчас же сфотографированы...

Во время беседы кто-то из нас очень осторожно коснулся темы приезда на родину. Бродский ответил фразой, которую я позже (также в измененных вариантах) встречал в его интервью:

– Возвращаются на место преступления, но не на место первой любви.

Юбилейное

Когда я вспоминаю об основании и первых шагах «Вопросов литературы» (которым только что исполнилось полвека!), то неизменно думаю и о другом журнале – «Новом мире» времен

* См.: Бродский И. Часть речи. Избранные стихи 1962–1989 / Сост. Э. Безносова. М., 1990. С. 286–287.

Константина Симонова и Александра Твардовского. Словно оба издания связаны родственными узами, так что сегодня можно было бы сказать (если не бояться модной фразеологии), что новое издание – «дочернее предприятие» «Нового мира»...

Вполне сознаю, что это мое личное, субъективное ощущение, однако же для него есть некоторые основания. Первый главный редактор «Вопросов литературы» Александр Дементьев был многолетним заместителем главного редактора «Нового мира». Сотрудница «Нового мира» Евгения Кацева пришла в «Вопросы литературы» в качестве ответственного секретаря. Во многом общим был и состав авторов. Но самое существенное – та новая, животворная, «оттепельная» атмосфера, которая питала оба журнала, в разной мере, конечно, и с различной степенью общественного резонанса.

Применительно к сфере деятельности «Вопросов литературы», т. е. к критике и литературоведению, это выражалось в открытии прежде заповедных тем и забытых или даже запрещенных имен. Восстанавливалась связь эпох, история приобретала осязаемую плотность и конкретность. Авторы журнала при этом сами учились, наверстывая упущенное и, в меру своих сил, просвещая читателей. Как один из таких авторов, я могу сказать, что чувствовал исходящие от журнала постоянные импульсы, которые нередко шли наперекор идеологической конъюнктуре и настроению власть имущих. Приведу один пример.

В 1969 или 1970 г. знакомый издательский работник показал мне постановление Госкомпечати, посвященное, в частности, недавно вышедшей моей книге «Русская философская эстетика» (очень жалею, что я не списал для себя копию с этого документа). В постановлении осуждалась негодная попытка реабилитировать реакционеров от критики (таких как Шевырев), безродных космополитов (таких как Валериан Майков) с порочной целью (тут приводилась цитата из моей книги) «разомкнуть обойму» установленных авторитетов: Белинский, Чернышевский, Добролюбов и еще два-три имени. Вот эта фраза об «обойме» почему-то вызвала особое раздражение, словно в ней виделось покушение на основы. Говорю об этом потому, что статьи, составившие книгу (о Надеждине, Иване Киреевском и о том же Валериане Майкове) перед этим благополучно печатались в «Вопросах литературы», находя полную поддержку у редактора отдела русской классики Нины Николаевны Юргеновой.

Раз уж я заговорил *pro domo sua*, то упомяну и о том, что я пришел в журнал в год его основания, без чьей-либо рекомендации и ходатайства, так, как обычно «входили в литературу» люди моего поколения, полагаясь только на свои силы и демонстрируя «товар лицом». Затем сопровождал журнал во всех его переездах и переменах «места жительства», начиная, по-моему, со второго его пристанища, т. е. бывал и в занимаемой редакцией маленькой комнате в Гослитиздате на Ново-Басманной, и в более просторном помещении на Разгуляе, потом на Пущечной улице, и, наконец, в здании «Советского писателя» в Большом Гнездниковском... Этот мой личный опыт – очевидно, визуальное ощущение того постоянства и длительности, которое есть и у гораздо более молодых, чем я, авторов «Вопросов литературы», и вообще не обязательно авторов, но просто читателей. Для журнала такое ощущение – неотъемлемый атрибут его судьбы. И то, что это ощущение обуславливалось изданием *литературоведческим*, приобретало особый смысл в истории нашей культуры.

В самом деле, площадок для публикации филологических штудий было немало и раньше: ученые записки, тематические сборники, наконец, разделы критики и библиографии в толстых журналах. Но необходимо было еще специализированное издание и притом постоянное, периодическое, с дифференцированной системой рубрик, – т. е. журнал. Именно журнал создавал традицию непрерывного чтения, продолжающегося разговора, неуклонного расширения заинтересованной аудитории. В старину в России журналы называли «телеграф идей» (обыгрывая название популярного журнала Николая Полевого «Московский телеграф»). И замечательно, что теперь у нас был еще и «телеграф» идей филологических, литературоведческих.

Тем самым утверждалась и специфичность нашей науки, ее самостоятельность, освобождение от какой-либо зависимости. Говорю о той зависимости, которая проистекала не от давления конъюнктуры (тут, в принципе, все ясно) и вообще не от чьей-либо злой воли, но от самых добрых намерений – присущему нашему менталитету стремлению к пользе и ощутимому результату. Вероятно, ярче всего это стремление может быть проиллюстрировано фразой, приписываемой одному замечательному отечественному ученому-математику – Мстиславу Всеволодовичу Келдышу.

Присутствуя по долгу службы (как президент Академии наук СССР) на одном из отчетов Института мировой литературы, Келдыш выдвинул такое требование: литературоведение должно помогать писателям лучше писать, а читателям – лучше читать. Сказано эффектно, но насколько справедливо?

Вспомним, что в России в XIX в. сложилась академическая школа (вернее, школы) литературоведения мирового уровня – Федор Буслаев, Александр Веселовский, Александр Потебня и другие, причем в числе изучаемых ими проблем были история, теория и поэтика романа. Однако обращаясь к творчеству корифеев русского романа, Тургенева или Гончарова, Толстого или Достоевского, мы едва ли найдем следы этих изучений. Сейчас на слуху у многих – и писатели здесь не исключение – имена, скажем, Михаила Бахтина или Юрия Лотмана, однако было бы наивно думать, что, принимаясь за роман или пьесу, автор предварительно изучает относящиеся к его области литературоведческие труды. Конечно, во все времена существовали и существуют, так сказать, филологически ориентированные писатели (скажем, Вениамин Каверин или в наши дни Андрей Битов), но это исключение. То же самое относится к читателям, которые в массе своей принимают за книгу, не справляясь о том, к какой традиции, жанру и стилю она относится и какие по этому поводу представления выработала наука.

Получается, что литературоведение – это наука для науки? Некий аналог «искусства для искусства»? Да, но только в том непрямом, сложном значении, какое мы связываем с этой формулой.

Природу литературоведения можно прояснить и с помощью аналогии с фундаментальными науками: мы не ждем от них непосредственной пользы, прямого решения практических, хозяйственных задач, хотя в конечном счете их развитие сказывается и на «пользе», и на «задачах». Эффект от нашей науки тоже не прямой и долговременный: развивая и обогащая филологическую культуру, она (в своих лучших образцах, конечно) влияет *в конечном счете* и на читательские вкусы, и на творческую практику.

Один из пунктов, где филология соприкасается с практикой, – университетское преподавание литературы. Тут от описания и констатации существующего я перехожу в зыбкую область перспектив и пожеланий.

Дело в том, что статус литературоведческих дисциплин и характер обучения сейчас заметно меняются (это относится и к другим наукам, но я говорю только о филологии). Резко сокращается количество аудиторных часов, лекции сводятся к перечислению и провозглашению установочных тезисов, активно внедряются электронные средства обучения и т. д. В определенной мере это неизбежно и полезно – особенно так называемая компьютеризация. Беда лишь одна – наша всегдашняя готовность тут же отказаться от приобретенного с таким трудом опыта прошлого и побежать впереди прогресса.

За «новыми технологиями» и рациональными методиками мы теряем самое ценное – престиж университетской лекции и личность профессора. Ведь такие лекции предназначены вовсе не только для сообщения сведений – для этой цели достаточно было бы пособий и справочников. На самом деле лекция – это школа мысли, научного почерка, демонстрируемых максимально наглядно и открыто. И еще школа любви к своему предмету, если хотите, школа энтузиазма, воодушевления, счастья, которые этот предмет вызывает.

Вот одна маленькая зарисовка из давнего прошлого.

«...Как профессор он был нам дорог своим вдохновенным, горячим словом, которым вводил нас в таинственную даль древнего мира, передавая дух, быт, историю и искусство Греции и Рима. Чего только не касался он в своих импровизированных лекциях!

Он читал на память, не привозя никаких записок с собою. Память у него была изумительная. Он один заменял десять профессоров... Излагая горячо, почти страстно, перед нами сокровища знаний, он учил нас и мастерскому владению речи. Записывая только одни его лекции, можно было научиться чистому и изящному складу русского языка».

Автор этого пассажа – И.А. Гончаров. А лектор, о котором идет речь, – Н.И. Надеждин.

Вспоминается и другой пример; он не совсем тождествен случаю с Надеждиным, но в главном совпадает.

В бытность студентом филфака МГУ мне довелось застать Леонида Ефимовича Пинского до его ареста и слушать прочитанный им курс западноевропейской литературы эпохи Возрождения.

Представьте себе: в небольшой аудитории мест на 30 расхаживает вдоль доски, от двери до окна и обратно, невысокий

человек, и, не прибегая ни к каким ораторским приемам, даже не повышая голоса, почти с домашней интонацией читает свой предмет. Нет, *читает* – не то слово: он то делает паузу в поисках нужного слова, то поправляет сам себя, то возвращается к уже высказанной фразе, чтобы ее проверить и уточнить. Пинский *думает*, думает на глазах у всех, и этот процесс завораживает сильнее, чем любые заранее заготовленные или счастливо найденные эффекты.

(После реабилитации Пинского не взяли вновь в МГУ и не дали ему возможности преподавать в других вузах; тогда-то он и создал свои замечательные труды, в частности книгу «Реализм эпохи Возрождения». Леонид Ефимович говорил, что не написал бы всего этого, если бы продолжал читать лекции, которые захватывали его целиком и давали полное удовлетворение. Как видим, наука от этого «запрета на профессию» выиграла, а вот университетское преподавание – не очень...)

В свете этих фактов я думаю, что кому, как не «Вопросам литературы», озаботиться сегодняшним обучением литературоведению (и шире – филологии) в гуманитарных вузах, – может быть, следует ввести в журнале и соответствующую постоянную рубрику «Вести из университетов» или что-то в этом роде.

Меньше всего подразумеваю я методику – речь идет о статусе науки в современных условиях.

Вполне логично напрашивается мысль и о преподавании литературы в школе. И вновь речь не о методике (которой уделяют внимание многие издания, в том числе и педагогические журналы), но о положении, статусе литературы и науки о литературе в современной школе.

Вообще юбилеи, как известно, невольно провоцируют на предложения и советы... Ну, скажем, почему бы журналу, который охотно печатает молодых, не ввести постоянную рубрику «Дебют», или «Начало», или «Работы молодых исследователей»... В свое время в журнале «Молодая гвардия» такую рубрику ввел Андрей Михайлович Турков.

Или рубрику, посвященную терминологии, языку и стилю литературоведения – не как объекту для пародий в разделе «В шутку и всерьез» (что, разумеется, вполне естественно, а в иных случаях необходимо), но как предмету исследования категориального аппарата современной науки. И тогда мы, может быть, узнаем, несут ли в себе такие наводнившие сегодняшние книги и статьи слова, как *концепт*, *дискурс*, *интенция* и т. д.,

новые смыслы или это только переименования давно известных понятий...

Подобных советов и подсказок, разумеется, может быть великое множество, и они, конечно, не категоричны. Настоятельным же, в связи с юбилеем, остается для журнала лишь одно пожелание: чтобы он сохранился. Сохранился в наше трудное, коммерческое время. Пусть малотиражный, пусть на скверной бумаге, пусть в неброской традиционной обложке, пусть мало-или вообще безгонорарный, – но сохранился.

Как известно, восстанавливать труднее, чем сохранить, а без «Вопросов литературы» и его полувековой истории теперь уже немислима наша культура.

2001, 2007

In memoriam

Ефим Эткинд.
Письма с комментариями

В самом начале моего знакомства с Ефимом Григорьевичем произошел такой забавный эпизод.

В 1974 г., кажется в январе, я послал Ефиму Григорьевичу незадолго перед тем вышедший сборник с моей рецензией на его известную книгу «Разговор о стихах». Зная от автора, что он хлопочет о переиздании этой книги, я сделал на своем тексте примерно такую надпись: «Дорогой Ефим Григорьевич, очень хотелось бы, чтобы моя рецензия Вам помогла...»

Проходит месяц-другой – никакого ответа. Признаюсь, меня это сильно расстроило, тем более что, как мне показалось, Ефим Григорьевич относился ко мне с явной симпатией (мы встретились впервые несколькими месяцами раньше в ленинградском пединституте, где он тогда работал).

А все объяснялось тем, что как раз в это время развернулся процесс изгнания Эткинда из института и Союза писателей, закончившийся выдворением его из страны, – и книга моя не дошла до адресата, так как вся его корреспонденция перлюстрировалась и задерживалась. Тогда я этого еще не знал, а когда узнал, невольно представил себе, с каким выражением лица читал мою самонадеянную надпись какой-нибудь кегебист: ишь, чего вообразил – что его рецензия поможет идеологически враждебному элементу избежать наказания...

Я сказал, что познакомился с Ефимом Григорьевичем в Ленинграде; тогда он подарил мне с теплой надписью сборник «Поэзия и музыка» (М., 1973), украшением которого была его фундаментальная работа «От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии)». В ответ я

спросил Ефима Григорьевича, нужен ли ему изданный мною однотомник Н.И. Надеждина, и уже по возвращении в Москву получил следующее письмо:

«Глубокоуважаемый Юрий Владимирович, спасибо за предложение – подарить мне Надеждина. У меня его нет, а иметь его мне очень хочется. Но вот еще что: здесь находится американский филолог, который занимается Сенковским и очень интересуется Надеждиным – не найдется ли у Вас экземпляра на его долю? Он мечтает об этой книге. Это: Richard P. Martin... Кажется, Вы будете читать у нас на ФПК (Факультете повышения квалификации. – Ю. М.) Герценовского института? Как приедете, сразу же мне позвоните... Буду очень рад сделать Вам, как говорят французы, *les honneurs de la maison*. Преданный Вам Е. Эткинд. 28 ноября 73».

А потом в моих наметившихся было отношениях с Ефимом Григорьевичем наступила пауза, вызванная только что упомянутыми событиями, и я уже не надеялся когда-либо его увидеть. Ведь в то время между теми, кто уезжал, и теми, кто оставался, возникала почти непреодолимая черта. Но случилось иначе, правда нескоро, спустя 13 лет, когда в феврале 1987 г. я приехал в Канаду, в Оттаву на международный симпозиум по Пушкину.

Не будучи диссидентом, я не был в числе невыездных, однако пускали меня исключительно по приглашению – а чаще всего и по настоянию – приглашающей стороны и через два раза на третий. (Позже Ефим Григорьевич рассказывал мне, что по его инициативе французы несколько раз высылали в Институт мировой литературы приглашение на мое имя, но об этом меня даже не ставили в известность.) Что же касается симпозиума в Оттаве, то я прилетел на него буквально впрыток, так как усилия канадских коллег потребовали времени. У меня сохранился экземпляр извещения, распространенного оргкомитетом среди участников конференции; там между прочим говорилось: «Dear Participant! Please note the following changes to the programme: Dr. Yuri Mann of Institute of World Literature, Moscow, will speak in Session 1. We would like to express our thanks to Mr. Yuri Bogayevsky of the Embassy of the U.S.S.R. and to the Academy of Sciences of the U.S.S.R. for making Dr. Mann's participation possible». Подписал этот документ организатор конференции известный канадский славист Дуглас Клейтон (J. Douglas Clayton).

Он же сообщил мне по дороге из монреальского аэропорта в Оттаву, что жить я буду в той же гостинице, что и Эткинд.

Гостиница представляла собою небольшой двухэтажный коттедж с мансардой на тихой Daly Avenue; ощущение домашнего уюта и неспешности невольно соединилось с воспоминаниями об Ефиме Григорьевиче и беседах с ним.

Эткинд, в частности, подробно рассказывал мне о своем участии в издании романа Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» (напомню, что книга была в то время в России еще, так сказать, на полулегальном положении; ее публикация в журнале «Октябрь» состоялась спустя год).

— Я был в гостях, когда одна незнакомая дама сказала, что хочет переговорить со мной наедине, — и передала фотоленку с текстом романа. Я спросил, какие в связи с этим пожелания. «Только одно: чтобы вначале вышло русское издание». Я нашел издателя-югослава, который заработал на этом миллион швейцарских франков. Но он сильно рисковал, так как никто еще не знал, какова будет реакция.

Версию о причастности КГБ к передаче романа Ефим Григорьевич решительно отверг:

— Это исключено. Скорее всего дело обстоит так: в этом самом ведомстве было изготовлено несколько пронумерованных экземпляров для служебного пользования. Но у высоких чинов КГБ есть любовницы, есть дети, нередко более свободных взглядов, но пользующиеся сравнительно большими возможностями; от одного из таких лиц, возможно, все и пошло.

Наверное, сегодня история публикации романа уже достаточно известна; но я привожу рассказ Ефима Григорьевича так, как я его записал по свежим следам: может быть, он будет интересен специалистам своими деталями.

Еще, я помню, Эткинд рассказывал о своем участии в подготовке общественного мнения к выдвижению Солженицына на Нобелевскую премию. Договорились с Львом Копелевым о разделении обязанностей: тот берет на себя немецкоязычный мир, а Эткинд — франкоязычный. И отправились, как гоголевские дама просто приятная и дама приятная во всех отношениях, «бунтовать город»...

Относительно общих, как говорят, мировоззренческих представлений Ефима Григорьевича судить не берусь; могу лишь высказать некоторые предположения, основанные на том, что я слышал сам. Ефим Григорьевич, в частности, резко выступал против отождествления Советского Союза с фашистской Германией, и это притом, что едва ли кто-нибудь может упрекнуть его в при-

мирении с царившими у нас мерзостями, беззаконием, страшным террором. Но он говорил, что так называемые простые советские люди вставали под другие знамена, преследовали иные цели, нежели немцы при Гитлере, и потому и вина их другая, и «каяться» они должны иначе.

Помнится, в Оттаве я впервые услышал от Эткинда высказывание одного французского деятеля: кто не был социалистом в молодости, у того нет сердца; кто остался им в зрелые годы, у того нет ума. (Потом Ефим Григорьевич повторял эти слова многократно.) Не заключалось ли в этом цитировании и глубоко личного, выстраданного элемента?..

Доклад Ефима Григорьевича на конференции был первым; тема – «Революция и революционеры в произведениях Пушкина». Говорил он как всегда с блеском, воодушевлением – и не без публицистического задора.

Одна деталь, характеризующая то, еще не устоявшееся, переходное время. В связи со своей темой (революция!) Ефим Григорьевич упомянул Сталина, назвав его то ли тираном, то ли мерзавцем, то ли и тем и другим вместе. Сидевший впереди меня сотрудник посольства, уже упоминавшийся Богаевский, не удержался от реплики вслух: «Ну это уже слишком!» «Нет, нет, у нас уже так говорят», – поспешил я его уверить, подразумевая «метрополю», хотя, наверное, в посольстве лучше меня знали, что можно, а что еще нельзя говорить.

Затем, уже в более определившееся, постперестроечное время, мне довелось несколько раз подряд встречаться с Ефимом Григорьевичем. Дважды это происходило в Мидлбери, где я в 1990 и 1995 гг. преподавал в Летней школе. Эткинд приезжал сюда на несколько дней, обычно из Норвича (где тоже была летняя русская школа), и каждый раз эти посещения становились событиями для всей нашей русской школы. На лекции Ефима Григорьевича стекалось много народу: артистизм, владение материалом, цитирование на память огромного количества стихов, естественный переход с русского языка на французский или немецкий, наконец, остроумие – производили сильное впечатление на слушателей.

В это время Ефим Григорьевич уже свободно приезжал в Петербург или в Москву; однажды я был у него в писательском доме у Аэропортовской, где он останавливался у своих друзей. А затем, находясь в Чикаго (где я преподавал в зимнем и весеннем семестре русскую литературу), я получил от Эткинда сле-

дующее письмо: «Юджин, 11 марта 91. Дорогой Юрий Владимирович, не успел еще прочесть Ваши статьи; пишу сразу эту записку, чтобы выразить мою радость хоть такого, письменного контакта с Вами. Напишите подробнее, как Вы живете, что едите, что нового придумали и т. п. Вот еще какое хочу Вам сделать предложение: с 27 июня по 1 июля в Norwich-University (Вермонт) будет (организуемый мною) симпозиум, посвященный М. Цветаевой. Я был бы рад и горд, если бы Вы приняли в нем участие. Дают крышу и кормят и, разумеется, оплатят проезд из Чикаго в Берлингтон-Northfield. Как Вы на это смотрите? Тема – любая; не хотите ли: “Поэзия Цветаевой и европейский романтизм”? Обнимаю Вас, жду весной. Ваш Е. Эткинд».

Не занимавшийся специально Цветаевой, я с большим сожалением отказался, но прибавил, что с удовольствием принял бы участие в более близком мне по теме обсуждении. Затем последовало письмо Эткинда от 30 октября 1991 г. из Парижа.

«Дорогой Юрий Владимирович, сам знаю, что я поступаю дурно – не ответил Вам. Но я сделал, что мог: предусмотрел Вас на будущий симпозиум в Норвичском университете (“Писатель и власть”)... Вы написали славную рецензию на прекрасную книгу Светланы Ельницкой. Я тоже пишу о ней – собственно о двух работах с одинаковым заглавием: “Поэтический мир М. Цветаевой”; вторая – Е.Б. Коркиной (предисловие в “Библиотеке поэта”). Обнимаю Вас. Очень, очень хочу снова неторопливо побеседовать обо всем – как в Москве и в Мидлбери. Это так недавно было – и так все изменилось! И так трагически обернулось – и с литературой, культурой, искусством... Может ли быть хуже? Может. Ваш Е. Эткинд».

Спустя некоторое время, 6 января 1992 г.: «Дорогой Юрий Владимирович, письмо Ваше получил поздно – мне привез его на днях мой племянник. Спасибо за него. С поездкой в США будет теперь сложно: фонд Сороса оплачивает только тем, кто не бывал в Америке, а других источников у нас нет. Ну, до июня еще поглядим. Рецензию в “Изв. ОЛЯ” (на книгу Эткинда. – Ю. М.) я не видел – М.Л. Гаспаров писал мне о ней, но оттисков у него еще не было. Ваши оттиски и книжки мне необходимы... “Известий” у меня нет, – пришлите статью о Кафке. Жаль, что мы так далеко друг от друга: я помню наши редкие разговоры (в Мидлбери и Москве) с грустью – ведь они уходят в прошлое! А мы понимаем друг друга, и это – редко. Обнимаю Вас. Е. Эткинд».

Получив мою статью о Кафке, Ефим Григорьевич писал: «Дорогой Юрий Владимирович, Ваше письмо меня обрадовало и Ваша статья о Кафке мне очень понравилась. Вы нашли удивительно верный тон, который подходит для ежедневной газеты и в то же время не банализирует Ваше изложение. Ваше предложение меня соблазняет; я охотно приеду в Ваш университет и готов прочесть курс на основе той книги, которую пишу: "Внутренний человек и внешняя речь". В этом курсе могут быть лекции, посвященные Карамзину, Радищеву, другим прозаикам XVIII века, Пушкину, Толстому, Гончарову, Достоевскому, Чехову (м.б., и Лермонтову, если получится); речь пойдет, как Вы уже догадались, о том, как в русском романе (на фоне европейского) вербализуется процесс мысли (ощущения, эмоции). Если Вас такой поворот курса русской литературы привлекает, мы продолжим переговоры. Разумеется, возможны и варианты, – например, курс лекций, объединяющий проблематику моей "Материи стиха". Теперь совсем о другом. В свое время Вы согласились участвовать в нашей "Истории русской литературы" (изд. по-франц. и итал.); в нашем оглавлении за Вами числятся главы о Надеждине, Полевом и Шевыреве (по 12–15 страниц о каждом). Все эти тексты нам необходимы к 15 июня. Можем ли мы быть уверены, что получим их? Подписали ли Вы соответствующие договоры, или прислать их Вам еще раз? Пожалуйста, ответьте сразу: время поджимает. С самым сердечным дружеским приветом, Е. Эткинд».

К этому письму необходимо одно-два пояснения. Конечно, замечание Ефима Григорьевича об избежании «банализации» имеет глубоко личную подоплеку: именно так написаны его работы для массового читателя, особенно «Разговор о стихах». Секрет их очень прост: автор нигде не покидает почву научности. Следя за ходом изложения, я вижу, как во многих местах он ищет наиболее доходчивые и эффектные примеры, наиболее доступные понятия; но я нигде не почувствовал, чтобы он писал о том, что ему лично как ученому неинтересно, представляет уже «решенную проблему». Замечательное преимущество филолога (а может быть, и вообще гуманитария) перед другими специалистами: он может оставаться исследователем и в своих самых популярных работах...

Идея же упомянутого Ефимом Григорьевичем курса лекций связана с только что открытым в Москве Российским государственным гуманитарным университетом. Возникший после

путча, на волне демократического подъема, этот университет (РГГУ) возбудил тогда немало надежд, привлек к себе участливое внимание и российских, и зарубежных филологов; помнится, я вел, в частности, переговоры с Эткиндо. Отражение всех этих тем (новый университет, новая книга Ефима Григорьевича) – в его следующем письме, от 9 мая 1992 г., из Комарова:

«Дорогой Юрий Владимирович, прекрасная Ваша работа – о повествовательных формах; как Вы догадались, что именно это мне сейчас особенно важно? Ваших статей для “Истории литературы” мы ждем “не с терпением” (так любил говорить В.П. Некрасов), и я рад Вашему подтверждению. Ну, а как новый университет? Сколько студентов и каковы? Что вы там делаете, если что-то делаете? Меня тут терзают созданием все новых и новых университетов: гуманитарный, свободный, независимый... Сколько из них выживет? Хоть бы один! Мой план курса по “психопозитике” совершенно предварительный, – да и вообще неизвестно, будет ли возможность его прочесть в Москве. Так или иначе, я готов “к услугам”, как говорили деды. Пишите, я буду в Париже (иногда), а в июне, как обычно, в Вермонте. Как бы надо было повидаться! Я бы сказал “приезжайте”, если бы сегодня это не звучало издевкой. Сердечно преданный Вам Е. Эткинд».

Тем не менее повидаться удалось – в Мидлбери летом 1995 г., где в этот год проводилась научная конференция, посвященная 50-летию Русской школы. Эткинд выступил с докладом, как всегда блестящим, о состоянии современной русской литературы.

По отъезде Ефим Григорьевич писал (Нортфилд, 21 июля): «Дорогой Юрий Владимирович, спасибо за царский подарок – биографию Гоголя – буду читать ее по дороге из Монреаля в Торонто. Знал ли, думал ли Н.В.Г. про такие города? Она прекрасно издана, по нашим временам это большая редкость. А когда будет второй том? Пришлете ли? Обещаю скорую рецензию в “Ревю дез слав” – напишу либо сам, либо попрошу гоголеведа Жозе Жоане – знаете такого? Он чудак, но ума палата (впрочем, “...палата номер шесть”). Всего Вам самого доброго, привет жене. Если буду в сентябре в Москве, надеюсь на встречу. А на Пушкинский симпозиум пришлите приглашение – чем черт не шутит... Моей темой могло бы быть: “Поэтический человек XVIII века во французской словесности и его развитие у Пушкина” (речь пойдет, т.о., об элегиях Парни и Шенье и других мелких открытиях). Преданный Вам Е. Эткинд».

Следующее сохранившееся у меня письмо Ефима Григорьевича (Бретань, 18 августа 1998 г.) относится уже к тому времени, когда он осуществил давно делеемый замысел книги по «психопоэтике».

«Дорогой Юрий Владимирович, с опозданием в 4 месяца получил я Вашу записочку – с благодарностью за книгу. Вот что значит – полагаться на оказии! Почта – при всей ее ненадежности – все-таки лучше: она хоть не забывает... Вы верно догадались: книгу “Внутренний человек и внешняя речь” я в самом деле послал Вам в дар – без надписи по “внеличным” обстоятельствам. Записка Ваша (начертанная на лекции Жоржа Нива) любезна, но – увы! – лишена того самого, что ожидал автор от Вас: именно от Вас: мнения. Ну, а теперь – прочитали? Неужели и Вы не читаете, а только пишете? Ваше мнение “о сказанном и несказанном” мне особенно важно; кто еще сегодня разбирается в этих тайнах? Помните, много лет назад Вы написали рецензию на “Разговор о стихах”, – это было четверть века тому. Не тряхнете ли стариной? Прочел я феноменальную книгу “Переписка М. Азадовского и Ю. Оксмана. 1944–1954” (НЛО, 1998). Третий автор этой книги – К.М. Азадовский, создавший образцовый комментарий, который образует еще одну книгу. Что Вы об этом думаете, если читали? А если нет, прочтите непременно. Сразу же. Всего Вам хорошего. Всегда помнящий о Вас с дружеской симпатией Е. Эткинд. До конца сентября я в Бретани...»

В феврале того же 1998 года Национальная академия Линчеи и Фонд Джорджии Чини провели международную конференцию «Европейский Пушкин» (Puskin Europeo) в Риме и Венеции. Ефим Григорьевич выступал в Риме 13 октября с докладом «Пушкин и Ламартин».

Затем я получил от Ефима Григорьевича письмо, отправленное из Барселоны 25 октября 1998 г.:

«Дорогой Юрий Владимирович, мне просто захотелось Вам сказать, как я был рад встрече и нескольким беседам с Вами. В самом деле мы думаем похоже, и это так важно в наши дни катастрофического охамления русского общества! Вы ведь не читаете “Л[итературную] г[азету]”, и Вам не так горько от того, как разливается море пошлости и бездарности. Ужасно еще и то, что ближайшие месяцы будут совсем мерзкими: ведь новым президентом будет Лужков, обожатель Церетели. А если его обойдет Лебедь... Спасибо за отличную книжку “Философская эстетика”, – я читаю ее в моем Барселонском одиночестве с интересом

и большой пользой. Подробнее напишу, когда дочитаю. Напишу непременно и от Вас жду реакции на "Внутреннего человека", — для меня эта книга важна, и я писал ее полжизни. Кончил статью о Ламартине, послал машинистке; интересно, что до меня никто не видел вполне очевидных связей. Почему? И еще кончил дорабатывать поэму Ицхака Каценельсона, о которой я Вам рассказывал. Кажется, ее будут печатать в "Л[итературных] п[амятниках]", — во всяком случае Б.Ф. Егоров выразил такое намерение. Помню о нашем разговоре насчет Вашего приезда в Париж. Дайте знать, когда собираетесь, мне надо знать заранее. Всего Вам самого доброго. Ваш Е. Эткинд. В Барселоне я до 25 ноября. Писать лучше на французский адрес, который у Вас есть».

Перечитывая это письмо — последнее, полученное мною от Ефима Григорьевича, с горечью думаю, как непростительно мало пользовался я предоставлявшейся мне возможностью общения с ним; все откладывал «на потом» и поездку в Париж, несмотря на неоднократные приглашения. По какой-то естественной инерции сознания теперь часто представляю себе Ефима Григорьевича живым собеседником, и оттого что в реальности это не так, рождается ощущение пустоты — чувство, знакомое, вероятно, не только мне, особенно в сегодняшних российских обстоятельствах. Конечно, относительно прихода Лужкова к власти Ефим Григорьевич ошибся, но зато насчет «катастрофического охамления русского общества» оказался, к сожалению, беспощадно прав.

И все же мне посчастливилось еще раз встретиться с Эткингом, буквально за три недели до его смерти. Поводом послужили все те же пушкинские юбилейные события, на этот раз международная конференция в Милане, в Центре конгрессов Cariplo. Ефим Григорьевич выступил 29 октября с докладом «Романтизм Пушкина: между Жуковским и Лермонтовым».

Тут надо заметить, что не только пушкинская тема, но и ее постановка на итальянских симпозиумах («Пушкин *европейский*»!) идеально сошлись с мировоззрением, научными устремлениями, самой натурой Ефима Григорьевича. Никто не владел таким богатством европейского контекста, редко кто обладал такой отзывчивостью на поэтические явления многих литератур, — это и позволило исследователю открывать неизвестные связи и необнаруженные параллели там, где, казалось бы, все уже изучено и знакомо (пример с Ламартином — один из многих). Тут дело не в деталях: пушкинское творчество освобождалось от той

почвеннической узости, которая присуща иным современным его интерпретациям, и представляло как феномен европейской, мировой культуры.

...Ефим Григорьевич с женой прилетели в Милан через час-полтора после меня; вместе с итальянскими коллегами мы дождались его в аэропорту. Протягивая руку, Ефим Григорьевич не велел подходить к нему близко: «У меня грипп».

На другой день на утреннем заседании Эткинд председательствовал; на вечернем – выступал с докладом, отвечал на вопросы, подавал реплики. Был, как всегда, активен, остроумен, деятелен.

Но поговорить с ним подробно не удавалось. Оба мы как докладчики сидели в президиуме, а здесь не разговоришься. Помню только, что Ефим Григорьевич протянул только что полученную им «Литературку», где было помещено его открытое письмо «правопреемникам КГБ». Эткинд писал, что исполнилось четверть века со дня его насильственной высылки из страны, когда он был лишен профессорского звания, докторской степени, членства в Союзе писателей, а книги его попали в спецхран и были изъяты из научной жизни. Писал и о том, что на Западе очутился с семьей фактически на пустом месте и все пришлось начинать сначала, но что за это время он все-таки стал на ноги, создал множество трудов. И теперь в качестве хотя бы частичной моральной компенсации он хочет, чтобы организация как «правопреемник КГБ» нашла бы средства для публикации его книг, благо издатели для них имеются.

Просяба носила, по-видимому, заведомо риторический характер, но я все же спросил Ефима Григорьевича, а что он почувствует, если издание будет сопровождено пометой, что оно осуществлено при поддержке КГБ–ФСБ. Ефим Григорьевич улыбнулся и сказал, что в данной ситуации это не так страшно.

Больше я Ефима Григорьевича не видел. На прием, устроенный российским консулом в Милане после завершения конференции, Эткинд не пришел; говорили, что к нему вызвали врача по случаю обострения гриппа.

Через день-два мы собрались на ужин в одном итальянском доме. Опоздавший Жорж Нива сказал, что он только что проводил Ефима Григорьевича с женою на поезд; но ни о каких угрожающих симптомах речи не было.

А через неделю-другую уже в Москве я узнал горестную весть.

Говорят, внезапная смерть освободила Ефима Григорьевича, больного раком, от мучительных страданий. Но она освободила его и от старости: вот человек, который и в свои 80 лет никогда не был старым.

Недавно я смотрел по петербургскому ТВ программу, посвященную памяти Эткинда; вел ее очень умно и тактично Олег Басилашвили. Один из участников программы показал вышедшую в России последнюю книгу Эткинда о Пушкине «Божественный глагол» и выразил сожаление, что сам Ефим Григорьевич ее не видел.

С некоторым чувством удовлетворения говорю: видел! Я захватил с собой в Милан несколько экземпляров и передал их Ефиму Григорьевичу при первой же встрече в аэропорту.

2004

О Галине Андреевне Белой

Впервые имя Галины Белой я услышал, кажется, в 1962 г., когда поступил в аспирантуру ИМЛИ. Тогда в кругу моих товарищей живо обсуждалась ее статья об Илье Эренбурге, появившаяся незадолго перед тем в журнале «Октябрь». Надо еще добавить, что Галина Андреевна была молодым научным сотрудником этого института.

Сегодняшним молодым читателям трудно представить себе, что значил Эренбург для людей моего поколения. Во время войны (я был тогда подростком) – это символ борьбы и ненависти к фашизму; чуть ли не сразу после победы, еще с памятного окрика шефа пропаганды и агитации Александрова «Товарищ Эренбург упрощает», – знак самостоятельности и независимости мысли и, наконец, как автор «Оттепели» – провозвестник и, собственно, крестник новой, «оттепельной» эпохи. Об относительности и умеренности либерализма Эренбурга Галина Белая напишет потом (на мой взгляд, даже несколько жестко, перегибая палку, – см. главу «Ложная беременность» в ее книге «Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений»), но тогда ее выступление было воспринято и как акт справедливости по отношению к любимому писателю, и, само по себе, – как одно из проявлений «шестидесятничества», – понятия, которого в ту пору, кажется, еще не существовало. Говорили еще, что статья понравилась самому Эренбургу, приславшему ее автору теплое письмо.

Следующее мое воспоминание относится к чуть более позднему времени – делу Синявского и Даниэля. По понятным причинам (Андрей Синявский служил в ИМЛИ) институт наш оказался в центре событий. Тем не менее активность тогдашнего

директора Ивана Анисимова была сравнительно умеренной – созвали общеинститутское собрание с информацией чиновника из КГБ с громкой фамилией Ворошилов, но я не помню, чтобы в стенах ИМЛИ организовывались «коллективные письма» или чтобы кто-нибудь из сотрудников выступил с осуждением в печати. Впрочем, возможно, в силу своего скромного положения аспиранта я не все знал. По той же причине и еще как числившийся по другому отделу, русской классики, я мог не бояться, что меня «притянут к Иисусу».

Не то – Галина Белая, работавшая с Андреем Синявским в одном, советском, отделе и дружившая с ним. Естественно, что от нее ждали (и, кажется, даже требовали) именно осуждения, и непременно публичного. Но не дождались... Сталинские времена, когда за подобное в лучшем случае грозило увольнение, а в худшем – арест или смерть, прошли, но инерция страха еще существовала, и нужно было мужество, чтобы ей противостоять. У Галины Андреевны такое мужество нашлось.

К этому времени я был лишь поверхностно знаком с Белой. Ближе мы познакомились в 1972 г., когда вместе ездили в Ереван на защиту диссертации Елены Алексанян «Гоголь и армянская литература», – Галина Андреевна в качестве приглашенного члена ученого совета, я – в качестве оппонента.

Помню, как встретившая нас в аэропорту Елена Алексанян сказала: «Вы прилетели в самый раз: сегодня день рождения моей близкой подруги. Едем, и побыстрее!» – «Но, простите, – говорю, – я ведь совершенно не знаком с Вашей подругой». – «А это не имеет значения! У нас в Армении принято ходить на семейные торжества или в гости со своими знакомыми или друзьями».

Галина Андреевна тоже в первый раз в жизни видела виновницу торжества, но едва мы переступили порог ее дома, как свершилось дивное превращение. Невольно подумалось: так она, Галя Белая, тут же своя, дружна со всеми с давнего времени!

За столом было немало известных по литературе лиц, в том числе входивший в славу молодой прозаик Грант Матевосян, но лидерство невольно и бесповоротно перешло к Галине Андреевне, которая для этого ничего не делала, не проявляла никаких усилий – это была естественная форма ее самовыражения.

Ни в этот раз, ни во время других ереванских встреч никто не говорил о дружбе народов, о национальных традициях, о вдохновляющем примере русской культуры, – всего, что отдавало официальной риторикой, люди нашего круга сторонились как

чумы. Но по существу это ведь и было замечательное человеческое, межнациональное единение, о котором сегодня вспоминаешь с болью горькой утраты...

Уже упоминавшийся мною труд «Дон Кихоты революции...» – очевидно, главная книга Галины Белой. Недаром она писалась четыре десятилетия, недаром дополнялась и преобразовалась от издания к изданию (последнее, только что названное вышло посмертно), недаром посвящена самым близким автору людям и сопровождается откровенно-личным, интимным признанием: «...с глубокой убежденностью, что донкихотство красит человека».

Внутреннее напряжение этой книги рождено наложением друг на друга нескольких важных сюжетов. Один – историко-литературный. С академической обстоятельностью Белая описывает одно из интереснейших явлений послеоктябрьской литературы – группу «Перевал», прослеживает судьбу каждого из ее участников, от начала творческой деятельности, через перипетии 1920–1930-х годов, до жизненного конца, большей частью насильственного и мучительного (перевальцы, как правило, погибали в сталинских застенках).

Другой сюжет – тоже историко-литературный, но, как любила говорить Галина Андреевна, с экзистенциальным подтекстом. Это ответ на вопрос, почему произошел такой чудовищный самообман. «...У ворот Воронского и других перевальцев уже стояли наготове “черные маруси”, а они все мечтали о человеке будущего, который будет “многостороннее, тоньше, сложнее”, чем человек современный. На дворе устанавливалась лютая сталинская стужа, а они словно не видели того, что происходило...» Объяснение конформизмом исследователь отвергает как поверхностное. Да, это было действительно донкихотство, в его еще неслыханном всемирно-масштабном объеме, поскольку оно было взлелеяно многовековыми чаяниями о «необратимом наступлении нового, ни на что прежде не похожего мира» (слова Лидии Яковлевны Гинзбург). Тут к дефиниции донкихотства у Л.Е. Пинского, которой оперирует Галина Андреевна («реальность идеальных героев»), было бы уместно добавить и заключение И.С. Тургенева о том, что Дон Кихот – это прежде всего вера. Вера вопреки всему и несмотря ни на что. И еще добавить чисто житейское, но глубоко справедливое понимание донкихотства как воплощенного бескорыстия. О бескорыстии своих героев не-

однократно говорит и Галина Андреевна, хотя при этом не скрывает и другую сторону объективно совершавшегося процесса – «расподобления» морали, принесения обыкновенной человеческой порядочности в жертву историческим идолам и надысторическим императивам.

И тут возникает третий, глубинный, сюжет – аналогия прошлого и настоящего или, вернее, *недавнего* прошлого, сюжет, в котором Галина Андреевна – не только исследователь, но и участник и, подобно ряду других из ее поколения, лицо переживающее и действующее. «По мере крушения “оттепельных” иллюзий и надежд на политические изменения в стране, – говорит Белая, – утопизм мышления перевальцев казался аналогом романтизма “шестидесятников”». В это время вновь возникла ситуация Дон Кихота, – но все же сходство здесь неполное.

Помнится, кто-то, кажется, Михаил Ромм, завершая тогда одно свое острое выступление, сказал, что он ничего не боится, что пока у власти Никита Хрущев, его не посадят. Так думали, вероятно, многие, и обоснованно. Но это совсем не то, что безграничная вера поколения революции в своих вождей; напротив, мы отчетливо сознавали вынужденный, неполный и копромиссный характер хрущевских мер, остро переживали попятные шаги власти (особенно разгром восстания в Венгрии) и с нетерпением ждали дальнейших разоблачений (хотя, если говорить про дома sua, то весь масштаб совершенных советской властью преступлений не осознавался – они просто не вмещались в нормальную человеческую голову).

Но действительно была надежда и вера в то, что старые гуманитарные и социалистические идеалы можно восстановить. И тем сильнее переживались и разочарование и поражение. Горечью этого чувства окрашено строгое научное повествование Галины Белой.

А в конце ее книги, буквально на последней странице, бегло, пунктиром намечена еще одна «донкихотская» ситуация, уже нашего, постперестроечного времени, – и вновь звучит глубоко выстраданная щемящая авторская нота...

Вообще в нашей научной литературе трудно представить себе более личное, более лирическое произведение, чем посмертная книга Галины Андреевны.

В заключение еще один житейский эпизод, относящийся к Галине Белой. Он несколько выбивается из рамок деловых вос-

поминаний, но я рассказывал о нем в присутствии самой Галины Андреевны, когда отмечался ее последний юбилей, и это придает мне смелость повторить его в этих заметках.

Однажды ко мне в ИМЛИ пришла молодая соискательница, чтобы подписать и оформить отзыв на ее диссертацию. Когда это было сделано, соискательница спросила: «Не можете ли Вы выполнить еще одну мою просьбу?» – «Постараюсь. Но какую?» – «Видите ли, она уже не относится к диссертации...» – «Пусть так, но конкретно?» – «...И вообще не связана с научной работой...» – «Так в чем же Ваша просьба?» – говорю, уже несколько заинтригованный.

«...Рассказывают, в ИМЛИ есть две самые красивые женщины – Катя Старикова и Галя Белая. Не можете ли вы мне их показать?» (Пояснение для непосвященных: Екатерина Васильевна Старикова – известный критик, жена не менее известного переводчика и литературоведа Соломона Константиновича Апта.)

«Вообще-то это затруднительно, – отвечаю я с нарочитым комическим преувеличением, – в нашем институте обычно никого не бывает, кроме гардеробщиков (сейчас бы я еще добавил: омона). Но Вам повезло: сегодня зарплата, в этот день собираются почти все... Вот там вдали – Екатерина Васильевна... А поближе, рядом с колонной – Галина Андреевна... Хотите, я Вас ей представлю?...»

Но моя соискательница знакомиться не решилась, только молча понаблюдала за Галиной Андреевной, о чем-то думая...

Возможно, я угадал направление ее мыслей. Ведь это та самая Галина Андреевна, книгами которой она восхищалась... Умные женщины – не редкость. Красивые женщины – тоже. Все это известно и старо, как мир. Но также известно, что в одном лице соединяются и совмещаются эти достоинства не так часто, в данном же случае наблюдалось именно такое совмещение.

А еще в этой женщине было качество, в то время еще неявное – замечательный организаторский дар, неумный энтузиазм, которые позволяют ей создать новый факультет нового учебного заведения. И – поразительное мужество и внутренняя сила, которые помогут ей, преодолевая страшную болезнь, выполнять свою работу до конца.

Александр Чудаков:
филолог милостию Божией

Уже первый научный опыт Александра Чудакова обратил на себя пристальное внимание. Если не ошибаюсь, это была дипломная работа, выполненная на филфаке МГУ под руководством академика В.В. Виноградова. За нее Чудаков был награжден премией московского комсомола; к слову сказать, ею же был отмечен и автор другой дипломной работы – Мариэтта Чудакова. Позднее Александр Павлович рассказывал, как они с Мариэттой «пересеклись» на ковровой дорожке: один лауреат уже спускался с дипломом, другой – поднимался на подиум...

Я познакомился с Сашей в 1965 г., когда его вместе с Эммой Артемьевной Полоцкой приняли в чеховскую группу отдела русской классики ИМЛИ (я был тогда младшим научным сотрудником того же отдела). Потом на отделе обсуждались его работы. Затем они вышли отдельной книгой «Поэтика Чехова». Эта книга поразила читателей – систематизмом, дотошностью, строгостью мышления, выученного и, хочется сказать, вышколенного в формальной школе.

В те времена формализм уже не клеймили как идеологически чуждое явление, но в чести он тоже не был: мол, к чему эта «схоластика», мелочное копанье в тексте; нужны смелость и свободное парение... А тут на десятки, сотни страниц – кропотливое описание повествовательной манеры, синтаксических конструкций, соотношения автора и его персонажей.

В ту пору в русском отделе ИМЛИ было немало ярких людей: Ульрих Рихардович Фохт, Кирилл Васильевич Пигарев, Дмитрий Дмитриевич Благой, молодые сотрудники и аспиранты.

Но и на этом фоне Саша Чудаков выделялся: в критериях научности он был бескомпромиссен. Рядом с ним было как-то спокойнее. Когда он принимал участие в заседаниях, я почти физически ощущал повышение научного уровня обсуждений.

Помнится, такое же чувство приятного удивления я испытывал позднее, когда вышла книга «Ложится мгла на старые ступени» и талант Чудакова открылся с новой стороны. Что меня поразило? Не секрет, что часто художественное творчество литературоведов – это некое инобытие их профессиональных навыков и интересов. А тут все необычайно органично, подлинно, в полном смысле – «первично».

Иногда можно было услышать адресованные Александру Павловичу упрёки: мол, уклоняется от некоторых работ, особенно тех, которые имеют статус «коллективных трудов», общественно индифферентен и проч.

Ответить на это можно совершенно определенно: эгоизм ученого – это его достоинство; самоограничение необходимо, если хочешь держаться подальше от опасной зоны всеотзывчивости и всеядности. Ничего нет непригляднее, чем готовность писать или говорить на любую тему и в любое время. Александра Павловича отличало искусство сосредоточения, каторжный труд, умение добывать и перелопачивать горы материала.

Что же касается «общественной индифферентности», то я вспоминаю, с какой страстностью и терпением защищал Чудаков энциклопедию «Русские писатели», когда над этим замечательным изданием нависла угроза приостановки (Александр Павлович – член редколлегии этой энциклопедии).

Чудаков был здоровым, крепким человеком. В Переделкине на лыжне за ним было не угнаться. Просто идти с ним рядом – для малорослого испытание: там, где он делал один шаг, приходилось делать несколько. Говорят, он никогда не болел. Трудно даже представить себе, как много еще мог сделать этот человек.

...Никакие слова утешения не помогают. Можно лишь сказать, перефразируя Жуковского: не говорите с тоскою: его *нет*, но с благодарностью: он *был*.

Был и *остается*: Александр Чудаков вписал себя в ряд тех больших отечественных филологов – Виноградова, Тынянова, Потебни, которыми он так плодотворно занимался.

Борис Корман.
Редкие встречи

Как и многие другие, я впервые узнал Бориса Ошеровича по его книге «Лирика Некрасова». Ощущение новизны и свежести было необычайным. Ведь хорошо известно, с какими трудностями было связано изучение этого поэта: с одной стороны, гнет идеологических штампов, которые особенно тяготели над теми, кто числился по ведомству «революционной демократии»; с другой — еле скрываемая квазиинтеллигентская снисходительность к традиционности и простонародности. И вот появилась книга, продемонстрировавшая, что все это вовсе не традиционно и не просто, напротив — отличается замечательным сплавом народности и интеллигентности и благодаря этому открывает исследователю глубочайшую историко-теоретическую перспективу.

К тому времени я еще ничего не знал о судьбе Бориса Ошеровича, о его болезни. Некоторое представление об этом дало мне письмо Татьяны Ивановны Усакиной. «...Не знаете ли Вы, — спрашивала она в письме от 18 января 1965 г. из Саратова, — взялся ли кто-нибудь рецензировать для “Нового мира” книгу Б.О. Кормана “Лирика Некрасова”? Б.Я. Бухштаб пишет для “Вопросов литературы”. Надо бы и в “Новом мире” откликнуться, п. ч. 1) книга *очень* хорошая, тонкая, умная, с подлинным чувством прекрасного; 2) позиция автора — демократически прогрессивная — в духе “Нового мира”; 3) сам автор — редкостный человек, к тому же сейчас он почти полностью ослеп, хотя лет ему немного...» И далее: «...Корман — великолепный человек, но об этом как-то в наше время не пишется, гораздо удобнее и современнее браниться».

Помню, я договорился в редакции и о рецензии и о рецензенте (т. е. Усакиной), после чего Татьяна Ивановна писала мне (27 февраля 1965 г.): «Благодарю вас за хлопоты в "Новом мире". Мне очень хочется попасть в этот журнал. И книжка Кормана – хорошая и умная. Правда, Некрасовым я тоже сроду не занималась, и это меня страшит: бывши несколько раз на некрасовских конференциях, я воображаю себе их реакцию, особенно когда появляется какой-то борисоглебский Корман...»

Не могу себе простить, что по свойственной нашему брату интеллигентской щепетильности рецензия так и не появилась: Татьяна Ивановна считала, что это должен сделать я; мне же казалось, что она более компетентный рецензент, к тому же мне хотелось ввести ее в круг новомирских авторов; в результате время было упущено, ведь для рецензирования у нас почему-то существует негласный срок давности... Но вернусь к Борису Ошеровичу.

Первое письмо от Кормана я получил, кажется, в мае 1971 г., – вместе с оттиском его статьи из «Известий Академии наук», это была замечательная работа об эволюции Чацкого. А через несколько месяцев мы познакомились – в гостинице Московского университета, где Борис Ошерович остановился вместе с Эмилией Михайловной. Помнится, Борис Ошерович, уже почти ничего не видевший, улыбаясь, попросил Эмилию Михайловну описать, как я выгляжу, и Эмилия Михайловна, тоже не без улыбки, приступила к этому описанию...

В следующем году предстояла моя докторская защита, но не в ИМЛИ, где я работал, а в Ленинградском университете, у Г.П. Макогоненко. Несмотря на немалые подводные камни, я решил оставить в стороне любые тактические соображения и обратиться с просьбой об оппонировании и об отзывах только к близким моей душе людям; ведь защита, если не бояться высокопарных сравнений, – это что-то вроде брака по любви. Оппонентами были У.Р. Фохт, В.А. Мануйлов и Б.Ф. Егоров, внешний отзыв прислал от имени кафедры Саратовского университета Е.И. Покусаев, а отзыв на автореферат – Борис Ошерович. Как и следовало ожидать, отзыв был интересным и благожелательным.

Потом мы с Борисом Ошеровичем несколько раз обменивались публикациями и письмами. В частности, я послал ему сборник «Н.И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика» (М., 1972), на который он откликнулся письмом от 1 марта 1973 г.

В мае 1975 г. по приглашению Кормана я ездил в Ижевск, чтобы прочесть спецкурс по поэтике русского романтизма. Выступил с кратким сообщением на заседании кафедры. Встречался и с молодыми сотрудниками Бориса Ошеровича, в частности с Неллей Ремизовой и Галей Яхиной. Два-три вечера провел в доме Корманов.

Как-то Борис Ошерович в шутку заметил, что завидует мне, поскольку по теплой погоде я появился перед студентами без галстука. «Я на это решиться не могу — тут же последует выговор от ректора». В этой мелкой подробности скрыто многое: известно, что разного рода строгости, идеологические и прочие, в провинции проявлялись гораздо сильнее, чем в столице. Сколько же надо было затрачивать сил и нервов, чтобы в атмосфере стандартности создавать такую нестандартную школу, какой являлась историко-теоретическая «школа Кормана»...

Запомнилось еще одно высказывание Бориса Ошеровича, сегодня получившее смысл горького пророчества. «Знаете, — сказал он как-то, — мне иногда слышится, как по радио или телевидению голосом официального диктора (что-то вроде левитановского) читается постановление политбюро и советского правительства о том, что с такого-то числа по всей стране отменяется атеизм и вводится обязательное исповедование православной веры...»

Конечно, меньше всего Борис Ошерович посягал на религию, на веру. Тревожил его официальный «заказ», обязательность и в придачу ко всему еще агрессивность, которые сопутствуют у нас обычно тому, что должно быть исключительно делом совести и свободного волеизъявления. Повторяю, сказано это было в 75-м, когда о будущем повороте к религии мало кто догадывался.

...Больше увидеться с Борисом Ошеровичем мне не пришлось.

Известие о смерти Кормана я, как и многие, воспринял с болью. Горько сознавать, что чиновники, имен которых сегодня никто и не помнит, фактически пресекли творческий путь замечательно одаренного и светлого человека.

Просматривая сейчас кормановские материалы, я останавливаюсь на таком месте из его письма к Лидии Яковлевне Гинзбург (от 2 мая 1959 г.): «Вот Белинский пишет Боткину: "Горе, великое горе овладевает мною при виде мальчишек, играющих в бабки, и нищих, и солдата под хмельком, и нищего..." <...>

Чтобы написать это письмо, – комментирует далее Корман, – нужно чувствовать себя неразрывно связанным с миром (не природой, разумеется, а общественным) и нужно, чтобы чувство это стало интимно-конкретным, т. е. чтобы сердце содрогалось не вообще от неправды и несправедливости, но от неправды и несправедливости по отношению к любому отдельному солдату и нищему... Он – это и есть неотрывная часть меня».

Это звучит как личное признание, но я вспоминаю, что и в своих некрасовских исследованиях Корман говорит об интимной конкретности социального чувства как характерной черте творчества поэта. Все это наводит на примечательный парадокс: большой ученый, каким являлся Борис Ошерович, беспристрастно объективен и умеет отрешаться от собственного «я», и в то же время его исследования в каком-то высшем смысле всегда личны – не только по стилю и научным приемам, но и потому, что открывают и характер, и жизненные ситуации, и биографию самого автора.

Дмитрий Сергеевич Лихачев:
«Надо спешить сказать...»

У меня нет ни возможностей, ни морального права писать воспоминания о Дмитрие Сергеевиче Лихачеве: я виделся с ним бегло и редко, кажется, всего три раза. Первый раз – в 1972 г. на заседании в Пушкинском Доме, посвященном памяти Г.А. Гуковского; потом я был на лекции Дмитрия Сергеевича о смеховом начале в древнерусской культуре; и последний раз – в июне 1997 г., когда вышло второе издание книги Лихачева «Избранное. Воспоминания». Получается, что писем Дмитрия Сергеевича у меня больше, чем было встреч с ним, но письма говорят сами за себя и нуждаются лишь в кратких примечаниях.

Позволю себе только одно общее суждение. Поскольку Дмитрий Сергеевич в основном отвечал на мои работы, то речь в них идет, естественно, об их авторе. Вполне сознаю, что я не вполне заслужил эти оценки, но не скрою, что они мне очень лестны и дороги. Дмитрий Сергеевич старался поддержать, ободрить в то время еще молодого автора. Делал он это, конечно, не только по отношению ко мне.

1
<23.X.1974>

Дорогой Юрий Владимирович!

Ваша статья глубже и интереснее моей, но я ставил себе целью чисто практическую задачу: убедить руководство издательств и издательской деятельностью в АН СССР в необходимости и специальных трудов.

Многие Ваши мысли о специфике мировоззрения совпали с моими (хотя, конечно, Вы ко всему подходите по-своему, а я по-своему).

Во всяком случае: поздравляю Вас с интересной и глубокой статьей.

Ваш Д. Лихачев
23. X. 74

Примечание

Статьей Д.С. Лихачева «Популяризация или исследование? Полемические заметки о современных литературоведческих проблемах» (Лит. газета. 1974. 18 сент. С. 6) открылась дискуссия по литературоведению.

В рамках этой дискуссии была опубликована моя статья «Грани научности» (Там же. 1974. 23 сент. С. 6).

2
<30.VI.1975>

Дорогой Юрий Владимирович!

Спасибо большое за прекрасно написанную книгу. Очень жалею, что мы разошлись в институте. Ваш подход к созданию занимательных книг по литературоведению мне ближе андрониковского <...> Ваша книга приучает понимать литературу.

Искренне Ваш Д. Лихачев

Примечание

Будучи в Ленинграде в 1975 г., я оставил в секретариате Пушкинского Дома для Дмитрия Сергеевича мою книгу «Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя» (1-е изд. М.: Дет. лит., 1975).

3
<1978>

Дорогой Юрий Владимирович!

Спасибо Вам сердечное за книгу о Гоголе. Посмотрел ее — безумно интересно! К Гоголю я даже боюсь прикоснуться: от книги его может ударить электрическим током.

Гоголь весь в будущем. Есть только одна книга до Вашей о Гоголе — Андрея Белого. Других нет...

Особенно я питаю мистический ужас к его петербургским повестям. Это не Петербург, конечно: Петербург, ставший Миргородом, но тем ужаснее он для читателя, страшнее. «И валились с мостов кареты»!

Желаю Вам от души новых успехов. Вы в первых рядах литературоведов (Вы, Лотман, И. Смирнов, Мелетинский, ... далее надо вспоминать).

Ваш Д. Лихачев

Примечание

Речь идет о книге: *Мани Ю.* Поэтика Гоголя. 1-е изд. М., 1978.

4
<25.VI.1979>

Дорогой Юрий Владимирович! Большое, большое Вам спасибо за статью о моей книжке. Статья хорошо написана, с симпатией к книжке и автору. А я стал на старости сентиментален и нуждаюсь в похвале. А у Вас в статье больше: Вы меня приласкали, точно зная, что меня обижают. Смешно: «академик» и «обижают». А это на самом деле так. Всегда с интересом читаю Вас даже и тогда, когда то, что Вы пишете, не совсем по моей теме.

Будьте здоровы, счастливы. Ваш Д. Лихачев

Примечание

Речь идет о моей рецензии на книгу Д.С. Лихачева «Слово о Полку Игореве» и культура его времени» (Л., 1978) (*Мани Ю.* Достоинство науки // Лит. газета. 1979. 20 июня. С. 5).

5

<27.XII.1980>

Дорогого и талантливого Юрия Владимировича сердечно поздравляет с Новым годом и желает от него для себя и всех читателей новых его книг.

Д. Лихачев
27. XII. 80

6

<28.VI.1982>

Дорогой Юрий Владимирович!

Я хочу объяснить Вам – почему я не участвую в «Историч<еской> поэтике» (не был на конференции и не принимаю участие в коллек<ивном> труде).

1. Это очень трудная задача – написать Истор<ическую> поэтику.

2. Должна быть индив<идуальная> точка зрения. Это не для коллективного труда.

3. Все, что я мог, я сказал уже в своей «Поэтике древнерусс<кой> литер<атуры>», а повторяться – уже нет времени (надо спешить сказать то, что еще не сказано мною).

4. Конца этой работы я бы уже не увидел (как «Всемирная история литературы» – <мне> не 30 лет).

А над чем Вы работаете для себя и для науки? Что пишете? Завтра еду в Новгород на съезд по охране памятников.

Шлю Вам наилучшие пожелания. Где сейчас Светлана Даниловна? О ней ни слуху, ни духу.

Ваш Д. Лихачев

Примечание

В связи с начавшейся в ИМЛИ работой над исторической поэтикой (Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994) редакторы обратились к Дмитрию Сергеевичу с просьбой принять участие в этом труде.

Светлана Даниловна Селиванова – в ту пору заведующая отделом литературоведения в «Литературной газете».

7
<4.X.1984>

Дорогой Юрий Владимирович!

Я перед Вами очень виноват, что не поблагодарил Вас сразу: что-то мне помешало сделать это сразу (м.б., я хотел сперва прочесть), а потом просто по-старчески забыл.

С тех пор как я стал выступать по ТВ, меня просто забросали письмами и просьбами. 90% времени я отвечаю, так как есть просьбы о помощи. Простите, но на них я отвечаю в первую очередь. Не обижайтесь. Я считаю Вас одним из самых талантливых, интересных и «перспективных» (как говорят сейчас) литературоведов. Радуюсь Вашим успехам, – тем более, что сейчас столько «легкого вещества» всплывает на поверхность и заслоняет, скрывает настоящие весомости.

От души желаю Вам новых и новых успехов. А у меня зрение катастрофически слабеет, времени все меньше, жить осталось недолго.

Любящий Вас Д. Лихачев
4. X. 84

Примечание

Кажется, речь идет о моей книге «Поэтика романтизма» (М., 1976).

P.S. С нелегким чувством перечитываю я сейчас последние строки этого письма, где Дмитрий Сергеевич говорит о своей болезни. С таким же чувством, думается, прочитают их и другие. Для меня это чувство осложняется еще личным воспоминанием. В ту пору, точнее – несколько позже, затевалось новое академическое полное собрание сочинений и писем Гоголя. Не зная конкретно о самочувствии Дмитрия Сергеевича, я (как главный редактор) попросил его войти в редколлегию издания. Помнится, я писал, что мы приглашаем его вовсе не как свадебного генерала: живой интерес Дмитрия Сергеевича к Гоголю хорошо известен и помощь его изданию будет очевидна. Письмо я передал Александру Рубашкину, известному петербургскому критику и, кстати, автору содержательных воспоминаний о Лихачеве

(см.: Рубашкин А. В доме Зингера и вокруг его. СПб., 2003). Не знаю точно, передал ли он Дмитрию Сергеевичу письмо или только сообщил его содержание, но Дмитрий Сергеевич (как говорил мне потом Рубашкин) определенно сказал: в этом издании я бы охотно поработал. Но, увы, времени для этого уже не было отпущено. Кстати, это не единственная не состоявшаяся для гоголевского издания многообещающая акция: несколько ранее я обращался с аналогичным предложением к Ю.М. Лотману. «Почту за честь», – сказал Юрий Михайлович. И снова – судьба распорядилась иначе.

2006

Список первых публикаций статей

I

Тургенев

- «Истинно лишний человек»... // И.С. Тургенев: жизнь, творчество, традиции. Будапешт, 1994.
- Эпизод из истории вечных образов // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1984, Т. LXII. № 1. Опул. под названием: И.С. Тургенев и вечные образы мировой литературы (статья Тургенева «Гамлет и Дон Кихот»).
- Базаров и другие // Новый мир. 1968. № 10.
- Новые тенденции романной поэтики // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1976. Т. 4. Опул. в качестве сопроводительной статьи к тому.
- Тургенев – критик и литературовед // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 12. Опул. в качестве сопроводительной статьи к тому.
- Другой Тургенев // Тургенев И.С. Повести и рассказы. Стихотворения в прозе. М., 1993. Опул. как вступ. статья.
- Гнилой либерализм или глубина прозрения? // Известия. 1993. 8 дек. № 235.

II

От Грибоедова до Чехова

- Грибоедов: комедия об уме // Российская академия наук. Вестник истории литературы и искусства. 2006. Т. 2.
- Необходимость Баратынского // Вопр. лит. 1994. Вып. 1.
- Философские тенденции художественного образа у Пушкина... // Творчество Пушкина: Материалы советско-американского симпозиума в Москве. Июнь 1984 г. М., 1985.
- «Пиковая дама» А.С. Пушкина («Немецкий элемент» как фактор поэтики) // Литература (еженед. прил. к газете «Первое сентября»). 2000. № 3.
- Несколько слов о пушкинском мифе (По поводу книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным») // Вопр. лит. 1990. № 10. С. 95–100. Опубликовано в рамках дискуссии, посвященной книге Абрама Терца (А.Д. Синявского) «Прогулки с Пушкиным».
- Об историко-литературной концепции Белинского // В.Г. Белинский и литература Запада. М., 1990.

- Гамлетовский вопрос как проблема русской философской эстетики // *Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen*. Zürich, 2005.
- «Верность, мягкость и разнообразие тонов» (О Некрасове-критике) // *Вопр. лит.* 1986. № 8.
- Кольцов и философская мысль его времени // А.В. Кольцов и русская литература. М., 1988.
- Семь знаковых слов... // Достоевский Ф.М. Белые ночи. М., 1986; опубл. в качестве предисловия под названием «Боль о человеке». В наст. публикации опущен первый раздел статьи.
- «Полнейший, обширнейший гений XIX века»... // *Scotland and the Slavs. Selected papers from the Glasgow-90 East-West Forum*. Astra Press. 1993. На русском яз. впервые: Литература (еженед. прил. к газете «Первое сентября»). 1996. № 37.
- От Пушкина до Чехова: эволюция повествовательных форм // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. Опубл. в качестве главы этого труда под названием «Автор и повествование».
- Дополнение: Гончаров как повествователь // Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Köln; Weimar; Wien, 1994.
- Овсянко-Куликовский как литературовед // Овсянко-Куликовский. Литературно-критические работы: В 2 т. М., 1989. Т. 1. Опубл. в качестве вступ. статьи.

III Из «Нового мира»

- Художественная условность и время... // *Новый мир*. 1963. № 1.
- К спорам о художественном документе // *Новый мир*. 1968. № 8.
- Белинский в армейском ракурсе // *Новый мир*. 1965. № 3. Под названием «Белинский в изображении Е. Серебровской». В наст. издании восстанавливается первоначальное название.
- Стиль – это время // *Известия*. 1991. 18 янв. Под названием «Говорим, как думаем. Заметки о языке, истории и нас самих».

Приложение

- В пятидесятые годы и позже... // *Вопр. лит.* 2001. Вып. 2; 2007. Вып. 5.

In memoriam

- Ефим Эткинд. Письма с комментариями // Ефим Эткинд: здесь и там. СПб., 2004.
- О Галине Андреевне Белой // Контрапункт. Книга статей памяти Галины Андреевны Белой. М., 2005.
- Александр Чудаков: филолог милостию Божией // Нов. лит. обозрение. № 75. 5/2005.
- Борис Корман. Редкие встречи // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. трудов. Ижевск, 2003. Напечатано в качестве предисловия к публикации «К переписке Ю.В. Манна и Б.О. Кормана».
- Дмитрий Сергеевич Лихачев: «Надо спешить сказать...» // Наше наследие. 2006. № 79–80.

Именной указатель

- Авдеев М. 79
Аддисон Дж. 254
Аджубей А.И. 543, 545
Адорно Т. 406
Азадовский К.М. 595
Азадовский М. 595
Айзерман Л.С. 82
Айхенвальд Ю.А. 165, 170
Аксаков И.С. 295, 310, 359, 360, 364, 565
Аксаков К.С. 120, 260, 271
Аксаков С.Т. 81, 105, 123–126, 128
Акутагава Р. 580
Алексянян Е. 600
Алексеев М.П. 52, 140, 281
Алешковский Юз 579, 580
Аликата М. 461, 466
Аль (Альшиц) Д. 495
Альфьери В. 254
Андропов Ю.В. 541
Анисимов И. 600
Анненков П.В. 25, 27, 89, 94, 120, 121, 279, 282, 303, 311, 385, 386, 387, 423
Анненский И.Ф. 142, 416, 419, 431
Антониони М. 572
Антонович М.А. 70–73, 75, 82, 83, 149
Ануй Ж. 460, 463–466, 470–474
Апт С.К. 562, 603
Арбузов А.Н. 460, 477, 482, 489
Ариосто Л. 368
Аристотель 116
Арконада С.М. 551
Архипов В. 46
Аскольдов А.Я. 544
Асмус В.Ф. 207, 215, 272
Ауэрбах Э. 403, 404, 419
Бабаевский С.П. 543
Багно В.Е. 45
Багров В. 573
Байрон Д.Н.Г. 32, 179, 246, 248, 251, 254, 255, 260, 261, 263, 264, 267, 272, 273, 354, 363, 369, 370, 380
Бакунин М.А. 108, 113, 157, 273, 564
Балаян Р.Г. 239
Бальзак О. де 116, 136, 221, 269, 354, 391, 403, 406, 415,
Балясный В. 569, 571
Баратынская А.Л. 194
Баратынский Е.А. 9, 63, 171–174, 176–179, 181–183, 210, 278, 371, 581, 616
Барбюс А. 552
Барто А.Л. 547
Басилашвили О.В. 598

- Басистов П. 43
 Батте Ш. 247
 Батюто А. 49, 52, 74
 Батюшков К.Н. 270, 537
 Бахтин М.М. 22, 23, 26, 27, 80, 184,
 201, 241, 395, 397, 398, 400,
 418, 419, 446, 584
 Бахчи Г. 566
 Белая Г.А. 10, 599–603, 618
 Белинский В.Г. 9, 23, 24, 27, 32, 33,
 40, 41, 45, 55, 81, 97, 106–
 108, 110–112, 114, 116, 117,
 119, 122, 129, 130, 132, 135,
 136, 160, 168–170, 195, 236,
 237, 245–293, 299, 306, 310,
 312, 315–322, 325, 329, 330,
 333, 335, 336, 351, 352, 355,
 501, 512–520, 564, 565, 582,
 608, 616, 617
 Белокуров В.В. 578
 Белый Андрей 384, 571, 612
 Бенедиктов В.Г. 124, 125, 248, 308
 Беранже П. 263
 Бердяев Н.А. 194
 Берзер А.С. 537, 538
 Бернар К. 443
 Берне Л. 114
 Бестужев (Марлинский) А.А. 129
 153, 156, 160, 169, 179, 181,
 201
 Бёль Г. 497
 Билинкис Я.С. 419
 Битов А.Г. 384, 584
 Благой Д.Д. 215, 558, 604
 Близненкова В. 547
 Блинчевская М. 286
 Блок А.А. 169, 170
 Боборыкин П.Д. 448
 Богаевский Ю. 589, 591
 Богданович И.Ф. 171
 Бодмер И.Я. 31
 Бонне Ш. 315
 Борман М. 503
 Боровков А.Д. 156, 169
 Боткин В.П. 23, 76, 105, 111, 135,
 182, 283, 293, 305, 429, 432,
 608
 Бочаров С.Г. 173, 201, 202, 242,
 419, 544, 545, 548, 579,
 581
 Брант С. 300
 Браун Е. 503
 Брежнев Л.И. 528, 570
 Брехт Б. 463, 464, 467, 474–476,
 488
 Бродский И.А. 10, 579–581
 Бродский Н.Л. 132, 136
 Бронева Л.С. 567
 Брок Г. 402
 Брюллов К.П. 129
 Буало Н. 168, 247, 254
 Булгаков М.А. 578
 Булгарин Ф.В. 283, 292
 Бурлацкий Ф.М. 500
 Бурсов Б. 225, 236
 Буслаев Ф.И. 54, 584
 Бутервек Ф. 31
 Бухштаб В.Я. 564, 606
 Бюргер Г.А. 153
 Бялый Г.А. 27, 52, 81, 104, 136
 Вакенродер В.Г. 343
 Валицкий А. 42
 Вальцель О. 446
 Василевская Э. 550
 Василевский В. 543
 Вацууро В.Э. 202
 Вебер П. 94
 Ведель Э. 391, 419
 Вейс П. 495
 Велланский Д.М. 316
 Вельтман А. 363, 380, 381

- Веневитинов Д.В. 204, 210, 257,
276–278, 282, 287
- Венцлов Т. 581
- Вергилий 402
- Вердер К. 107, 108
- Верещагин В.В. 129
- Верховский Ю. 202
- Веселовский А.Н. 584
- Ветухов А. 456
- Виардо П. 114
- Виланд К.М. 199, 375
- Вилар Ж. 495
- Виноградов В.В. 215, 366, 419,
455, 604, 605
- Виноградов И. 564
- Винокур Г.О. 168
- Вирта Н.Е. 544
- Владимов Г.Н. 384
- Волков Н.Н. 567
- Волчек Г.Б. 570
- Вольтер 203, 247, 254, 263, 265,
268, 368
- Вольф Х.-Ф. 313
- Волынский А. 336
- Вордсворт У. 32
- Воронский А.К. 601
- Выготский Л.С. 438, 440, 455,
456
- Вяземский П.А. 40, 172, 182, 199,
201, 203, 204, 227, 354, 364,
370, 371, 419
- Галахов А. 105, 293
- Галич А.А. 314, 316, 335
- Гарди Р. 558, 559
- Гаспаров М.Л. 592
- Гасснер Дж. 469
- Геббельс Г. 503
- Гегель Г.В.Ф. 23, 32, 33, 45, 60, 107,
113, 114, 124, 136, 205, 206,
208, 212, 213, 215, 252, 253,
258, 263, 279, 280, 287, 335,
364, 393, 469, 564
- Геденонов С.А. 115, 128
- Гейне Г. 39, 45, 114, 261, 272, 273,
297, 348
- Геллерт К.Ф. 375
- Генри Э. 510
- Гервинус Г.Г. 40, 41, 45, 278
- Гердер И.Г. 245
- Герцен А.И. 33, 34, 45, 54, 55, 57,
73, 81, 84, 147, 157, 271, 386,
403, 493, 508, 516, 564
- Гершензон М.О. 222
- Гёте И.В. 39, 42, 55, 56, 63, 97, 109,
111–114, 124, 128, 133, 135,
140, 222, 250, 251, 254, 256,
257, 260, 263, 264, 267, 269,
272, 274, 277, 280, 282, 310,
313, 315, 316, 322, 355, 375,
409
- Гизо Ф. 25, 203
- Гинзбург Л.В. 493, 497, 500
- Гинзбург Л.Я. 189, 202, 209, 215,
601, 608
- Гинн М. 286, 310
- Гиппиус В.В. 299, 310
- Гирт А. 287
- Гитлер А. 498–505, 591
- Гоголь Н.В. 14, 22, 33, 34, 45, 106,
107, 111, 117–120, 124, 129,
135, 164, 182, 183, 195, 201,
206, 216, 235, 236, 240, 244,
251, 252, 260, 264, 270, 278,
281, 282, 285, 290, 300–
303, 305–307, 354, 363–
365, 420, 424, 433, 441, 443,
446, 513, 517, 518, 566, 571,
573, 577, 581, 594, 600, 612,
614
- Гойя Ф. 525
- Головащенко Ю.А. 169

- Головенченко Ф. 536
 Гомер 128, 207, 260, 264, 305
 Гонкуры Ж., Э. 136
 Гончаров И.А. 9, 103, 139, 162, 163,
 166, 170, 271, 307, 375, 384,
 386, 390, 393, 401, 422, 423,
 425–432, 446, 516, 523, 584,
 585, 593, 617
 Горбачева В.Н. 135
 Горленко В. 285, 302
 Горнфельд А.Г. 435, 440, 444, 455,
 456
 Горький Максим 454, 456, 479,
 552
 Гофман Э.-Т.-А. 139, 271, 312, 339,
 342, 380, 386, 424
 Грановский Т.Н. 105, 107
 Гриб В. 551
 Грибоедов А.С. 153–158, 160, 162–
 164, 167–170, 443, 616
 Григорович Д.В. 386
 Григорьев А. 530
 Григорьев А.А. 20, 21, 26, 144,
 338, 340, 346, 354, 358, 360,
 364, 394, 420, 425, 428, 431,
 432
 Григорьев А.Д. 28
 Гроссман Л.П. 535, 536, 590
 Гуковский Г.А. 565, 610
 Гумбольдт В. 436
 Гуревич А.М. 383, 420
 Гуревич С. 545
 Гутьяр Н. 135
 Гюго В. 32, 78, 124, 246, 248, 267,
 269, 270
 Давыдов Д.В. 210
 Даль В.И. 115
 Даль О.И. 573
 Данте А. 264
 Дантон Ж.Ж. 339
 Дарленкур Ш.-В. 269
 Дельвиг А.А. 179, 181, 210
 Дементьев А.Д. 582
 Державин Г.Р. 182, 248, 252, 255,
 256
 Деринг-Смирнов И.Р. 388, 420
 Дерюгина Л.В. 202
 Дефо Д. 358, 379
 Джеймс Г. 402
 Дибелиус В. 355, 358, 376, 420
 Дидро Д. 391
 Диккенс Ч. 120, 270, 300, 388, 406
 Дмитриев И.И. 31, 45
 Дмитриев М.А. 160
 Добролюбов Н.А. 13, 43–45, 48,
 53, 73, 74, 232, 303, 450, 582
 Достоевский Ф.М. 9, 16, 22, 23, 25,
 27, 35, 45, 53, 64, 76, 77, 79–
 81, 131, 149, 223, 224, 231,
 232, 237, 238, 243, 337–339,
 344, 345, 348, 349, 352–354,
 384, 387, 389, 395, 400, 401,
 403, 407, 418–421, 423, 443,
 446, 451, 452, 523, 566, 584,
 593, 617
 Драгоманов М.П. 434, 454
 Дружинин А.В. 15, 16, 26, 299, 303,
 305–307, 337, 339, 428–430,
 432
 Дудек Г. 104
 Дуккон А. 27
 Дуров Л.К. 567, 568, 573
 Дюкре-Дюмениль Ф.-Г. 268
 Дюма А. 123, 269, 291
 Дюси Ж.-Ф. 254
 Еврипид 116
 Егоров Б.Ф. 273, 596
 Екатерина II 235
 Елиссев Г.З. 450
 Елистратова А.А. 365

- Ельницкая С. 592
 Ершов П.П. 320
 Есаулов А.П. 217
 Ефремов А. 108
 Жанен Ж. 269
 Жанлис С.-Ф. 268
 Жан Поль 255, 269, 271, 272, 375, 376, 380, 382
 Жарова Т. 547
 Жданов В.В. 536, 538
 Жемчужников А.М. 93
 Жерюзе Е. 313, 314, 316, 335
 Жирмунский В.М. 135, 140, 155, 565
 Жоане Ж. 594
 Жорж Санд 105, 120, 263, 265, 270
 Жуковский В.А. 110, 255, 256, 260, 267, 270, 289, 315–317, 335, 342, 343, 348, 351, 596, 605
 Жуковский Ю. 73
 Загоскин М.Н. 345, 361
 Зельдович М.Г. 310
 Зельдхейн-Деак Ж. 27, 103
 Зибер Н.И. 434, 454
 Зись А. 215
 Золя Э. 136, 410, 443
 Зуева А.П. 578
 Ибаррури Д. 551
 Иван IV 339
 Иванов А.А. 228
 Иванов Вяч. 229, 231, 237, 241, 580
 Иванова С. 78
 Ильин Я.Н. 551
 Кавелин К.Д. 101
 Каверин В.А. 584
 Каган-Канс Е. 389
 Кайзер В. 355, 364, 375, 420
 Калатозов М.К. 404
 Камионская Н.О. 550
 Кант И. 60, 204, 206, 208, 216, 313, 315, 316
 Кантемир А.Д. 132, 270
 Кантор В. 150
 Канунова Ф.З. 315
 Караганов А.В. 480
 Карамзин Н.М. 345, 368, 593
 Каратыгин П.А. 129
 Каспаров Р. 578
 Кассиль Л.А. 547
 Катаев В.П. 493
 Катенин П.А. 153, 162
 Катков М.Н. 49
 Кафка Ф. 402, 467, 525, 592, 593
 Кацева Е. 549, 582
 Каценельсон И. 596
 Келдыш М.В. 583
 Киреевский И.В. 33, 187, 195, 199, 204, 233, 237, 257, 582
 Киреевский П.В. 319
 Кирпотин В.Я. 238
 Кладель Л. 136
 Клейн И. 427, 432
 Клейтон Д. 589
 Клеман М.К. 28, 44
 Клемперер В. 521, 529, 530
 Клемперер О. 521
 Клеопатра 339
 Клингеманн Э.А. 348
 Ключевский В.О. 147
 Ковалевский М.М. 454, 455
 Когоут П. 460, 469
 Кожин В.В. 310
 Козаков М.М. 567, 580
 Козлов И.И. 210, 369
 Кок П. де 290–292
 Коле Л. 406
 Колубовский И. 335

- Кольцов А.В. 9, 312, 314–329, 331, 332–335, 617
- Кондильяк Э. 315
- Кондратович А.И. 537, 538
- Копелев Л.З. 590
- Коркина Е.Б. 592
- Корман Б.О. 10, 310, 564, 565, 606–609, 618
- Корнев М.М. 552–554
- Корнель П. 247, 254
- Коровин В.И. 170
- Кошелев А.И. 105
- Кошмаль В. 26, 27, 103, 104
- Краевский А.А. 312, 319, 327, 335
- Крамер С. 269, 493
- Краснова С.П. 570
- Кребийон П. 254
- Кропоткин П.А. 97, 104
- Крылов И.А. 48, 474
- Кузен В. 313
- Кукольник Н.В. 115, 118, 128, 324
- Купер Ф. 254, 263–265
- Курляндская Г.Б. 44
- Курциус Э. 225, 236
- Кушнер А.С. 580
- Кьеркегор С. 195
- Кюхельбекер В.К. 163, 164, 168, 169, 273, 275, 276
- Лаврецкий А. 44, 136, 281, 298, 310
- Лаврецкий И.М. 564
- Лавров П.Л. 31, 434, 435, 454
- Лагарп Ф.С. де 247
- Лазурский В. 43
- Ламартин А. 267, 595, 596
- Ларин С. 549
- Лассаль Ф. 434
- Лафонтен А. 247, 268
- Левада А. 484, 486
- Левенталь В. 573
- Левин Ю.Д. 29, 40, 354
- Левитан Ю.Б. 538
- Лейбниц Г.В. 313
- Лейтес Н.С. 273
- Ленский Д.Т. 537
- Леонтьев К.Н. 392, 394, 410, 412, 420, 579
- Лермонтов М.Ю. 15, 25, 129, 188, 202, 208, 296, 369, 420, 524, 564, 593, 596
- Лесаж А. 269, 379
- Лесков Н.С. 43–45, 473, 523
- Лессинг Г.Э. 204
- Ливанов Б.Н. 578
- Лифшиц М.А. 551
- Лихачев Д.С. 10, 26, 366, 390, 420, 610–615, 618
- Лобанов М.Е. 205, 513
- Ломоносов М.В. 270, 329
- Лонгинов М. 194, 201, 202
- Лопатин Г.А. 434
- Лосев Л.В. 580, 581
- Лотман Л.М. 38, 44
- Лотман Ю.М. 157, 158, 169, 234, 237, 383, 420, 533, 584, 612, 615
- Лукач Г. 551
- Луначарский А.В. 99, 104
- Львова Е. 534
- Любимов Ю.П. 10, 571, 576, 577
- Любимова С.Т. 546
- Майков А.Н. 107, 134, 286
- Майков В.Н. 289, 293, 294, 360, 364, 582
- Маймин Е.А. 215
- Макашин С.А. 576, 577
- Макиавелли Н. 579
- Макогоненко Г.П. 607
- Максимович А. 286
- Мандельштам О.Э. 171, 201

- Манн Т. 81, 356, 376, 562
 Манн Э. 493
 Манн Ю.В. 26, 58, 81, 82, 169, 215,
 282, 310, 336, 370, 420, 612,
 618
 Мануйлов В.А. 607
 Манцони А. 248
 Марков А.Т. 61
 Маркович В.М. 26, 27, 44
 Маркс К. 135, 434, 500
 Мартынов А.Л. 574
 Маршак С.Я. 547
 Матовский Н. 310
 Матевосян Г. 600
 Матюрен Ч.Р. 269
 Маяковский В.В. 476, 488, 543,
 562
 Мейерхольд В.Э. 157, 488
 Мелетинский Е.М. 612
 Менцель В. 114
 Мерль Р. 498, 499
 Миллер А. 460, 498
 Милюков П.Н. 147
 Минин К.М. 345
 Мироненко С.В. 169
 Михайлов А.В. 272, 273
 Михайловский Н.М. 452
 Мицкевич А. 248, 251
 Моисеенко Т.Н. 552, 553
 Мольер 247, 254, 468
 Монтескье Ш.Л. 203
 Мопассан Г. де 406, 420
 Мотылева Т. 487
 Мочалов П.С. 279, 280
 Мунблит Г.Н. 555
 Мур Т. 251
 Муратов А.Б. 104
 Набоков В.В. 384
 Надеждин Н.И. 216, 224, 257, 258,
 272, 282, 284, 289, 290, 313,
 314, 361, 365, 426, 432, 537,
 582, 585, 589, 593, 607
 Назарова Л.Н. 135
 Наполеон 21
 Неверов Я.М. 109, 313
 Некрасов В.П. 551, 594
 Некрасов Н.А. 9, 130, 283–311,
 386, 420, 425, 517, 564, 606,
 607, 617
 Непомнящий В.С. 231
 Нечаева В.С. 512
 Нечкина М.В. 157
 Нива Ж. 595, 597
 Никитенко А.В. 314–317, 335
 Николаев П.А. 559
 Ницше Ф. 97
 Новалис 267, 348
 Новиков Н.И. 132
 Ноль Г. 446
 Овидий 226
 Овсяннико-Куликовский Д.Н. 9,
 169, 417, 418, 420, 433–456,
 617
 Огарев Н.П. 295
 Огарков В.В. 328, 336
 Одоевский В.Ф. 93, 139, 223, 257,
 299, 348, 360, 361, 365
 Озеров В.А. 270
 Озеров Л.А. 556
 Озерова К.Н. 563
 Окен Л. 206
 Оксман Ю.Г. 565, 595
 Опульская-Громова Л.Д. 560,
 562
 Орлов В.Л. 169
 Оруэлл Дж. 525
 Островский А.Н. 117, 122, 123,
 388, 420
 Острогорский В. 334
 Осьмаков Н.В. 455

- Павлов И.В. 74
 Палиевский П. 494
 Панаев И.И. 514
 Панаева А.Я. 283, 293, 310
 Панченко А.М. 26
 Паперный З.С. 563
 Парни Э. 594
 Паскаль Б. 70
 Паустовский К.Г. 493
 Перетц В.Н. 81
 Перцов П. 333, 336
 Петр I 56, 249, 317, 318, 335
 Петрашевский М.В. 295
 Петров Е. 555
 Петрунина Н.Н. 219, 222, 224
 Пигарев К.В. 604
 Пиго-Лебрен Г.-А. 269
 Пиксанов Н.К. 512
 Пильняк Н. 547
 Пинский Л.Е. 551, 585, 586, 601
 Пиранделло Л. 464, 479
 Писарев Д.И. 33, 66, 74, 75, 80, 82, 91, 92, 104
 Писемский А.Ф. 76, 300–303, 384, 388, 403
 Платонов А.П. 235–237
 Плетнев П.А. 204, 215–217
 Плеханов Г.В. 230, 237, 252
 Плещеев А.Н. 93, 293
 Погодин М.П. 118, 204, 216, 364
 Пожарский Д.М. 345
 Познер В. 419
 Покусаев Е.И. 565, 607
 Полевой К.А. 303, 355
 Полевой Н.А. 40, 41, 204, 255, 256, 278, 284, 317, 324, 583, 593
 Полонский Я.П. 16, 130, 295, 460
 Полоцкая Э.А. 604
 Померанцев В. 543, 544
 Пономарева С.Д. 202
 Поньрко Н.В. 26
 Поп А. 254
 Попов П. 420
 Попов Ю.Н. 272, 273, 391
 Потебня А.А. 435–438, 440, 441, 453, 454, 456, 584, 605
 Прево д'Экзиль А.Ф. 269, 271
 Преображенский Н.С. 74
 Пульхритудова Е. 575
 Пумпянский Л.В. 42, 45, 83–85, 87, 94, 104, 138
 Пустовойт В.Г. 82
 Путинцев В.А. 558
 Пушкин А.С. 9, 15, 20, 25, 124, 127–132, 135, 137, 160, 163, 169, 172, 173, 175, 179–181, 185, 192, 201, 203–206, 211, 214–217, 221, 224–236, 238–240, 242–244, 248, 254, 256, 259, 260, 264, 270, 272, 278–281, 285, 300, 303–305, 320, 332, 343, 345, 348, 354, 361–363, 367–370, 373, 380, 384, 386, 419, 420, 421, 424, 433, 440, 442, 445, 446, 515, 524, 579, 589, 591, 593, 595, 596, 598, 616, 617
 Пыпин А.Н. 43, 448
 Рабле Ф. 268
 Радклиф А. 268
 Разгон Л.Э. 10, 547–549
 Райнов Т. 456
 Ранке Л. фон 107
 Расин Ж. 247, 254
 Рассадин Ст. 575
 Раттенхубер Г.Й. 503
 Ревякин А.И. 535, 536
 Рейч Г. 503
 Рем В. 207, 430, 432

- Ремизов А.М. 384
 Ремизова Н. 608
 Ржевская Е.М. 497, 502, 503
 Риттер К. 107
 Ричардсон С. 268, 355, 375
 Рогозин Л. 493, 508
 Розанов В.В. 172, 200, 201, 579
 Розенблюм Л.М. 387, 420
 Розов В.С. 490
 Ролле Д. 357, 376, 379, 380, 420
 Ромм М.И. 496, 602
 Роте Г. 425, 427, 432
 Рубашкин А. 614, 615
 Руссо Ж.Ж. 265
 Рыжов А. 301, 302
 Рылеев К.Ф. 156, 210, 247, 369
 Рюриков Б.С. 544

 Садовский Б.А. 349
 Салтыков-Щедрин М.Е. 72, 73,
 100, 133, 443, 469, 487, 523,
 564
 Сартр Ж.П. 564
 Сахаров А.Д. 148
 Сахаров И.П. 319
 Свифт Дж. 265, 269, 300, 359
 Сенанкур Э.П. де 269
 Сенковский О.И. 290
 Сент-Бёв Ш.О. 354
 Сент-Эвремонт Ш. 31
 Сервантес-Сааведра М. де 31, 36,
 37, 44, 251, 254, 263, 264,
 268
 Серебровская Е.П. 512–517
 Сечкарев В. 430, 432
 Симонов К.М. 238, 460, 469, 537,
 582
 Синявский А.Д. (Абрам Терц)
 238, 239, 241, 242, 244, 600,
 612
 Сисмонди Ж.Ш.Л.С. де 31, 34

 Скабичевский А. 93
 Скайлер Е. 291
 Скаррон П. 271
 Скатов Н.Н. 310, 334
 Скафтымов А.П. 396, 420, 565
 Скегина Н. 571
 Скорина Л. 543
 Скотт В. 119, 203, 248, 251, 254,
 256, 263–265, 270, 354, 355,
 357–365, 382, 386, 391, 410,
 424
 Случевский К.К. 79
 Смирнов И.П. 388, 420, 612
 Смирнов Н.М. 535, 545
 Соболевский А.И. 81
 Сократ 56
 Солженицын А.И. 470
 Соловьев В.С. 244, 452
 Соловьев С.М. 147
 Соловьев С.П. 282
 Сомов О.М. 217, 274
 Софокл 116
 Спенсер Г. 437
 Сталин И.В. 527–529, 545, 591
 Сталь А.Л.Ж. де 248
 Станкевич Н.В. 61, 81, 107–109,
 135, 277, 278, 282, 312–314,
 316, 317, 320, 321, 335
 Старикова Е.В. 603
 Старинкевич Е. 470
 Стендаль 403
 Стерн Л. 269, 346, 355, 357, 363,
 375, 377–381, 383, 384, 391,
 421, 422, 425
 Стеффенс Х. 107
 Столярова И.В. 45
 Стороженко Н.И. 31, 45, 274, 279,
 281, 282,
 Страхов Н.Н. 22, 26, 82, 394, 420
 Струве П. 147, 150
 Стурдзе А.С. 315, 316

- Суворин А.С. 508
 Сунь Ятсен 552
 Сурков А.А. 545
 Сю Е. 268, 269
- Табаков О.Н. 570, 571, 574
 Тайлор Э. 437
 Тарханов М.М. 578
 Твардовский А.Т. 10, 537, 563, 566, 582
 Твердохлебов И. 286
 Тегнер Э. 248
 Тик Л. 267, 269, 380
 Тимофеев А.В. 213
 Тирген П. 202, 280, 282, 426, 431, 617
 Тодоров Ц. 394, 402
 Тойбин И.М. 202, 215, 383, 420
 Толстая С.А. 201
 Толстой Л.Н. 43, 44, 103, 123, 129, 133, 136, 285, 291, 308, 375, 384, 386, 391–395, 401, 403, 412, 419, 420, 423, 433, 443, 445, 446, 449, 456, 554, 584, 593
 Томази ди Лампедуза Дж. 461
 Томашевский Б.В. 215, 221, 367, 369, 421
 Тонконогова С. 549, 550
 Топоров В.Н. 145, 202
 Трифонов Ю.В. 577
 Туниманов В.А. 395, 421
 Тур Е. 116–118, 121, 124
 Турбин В.Н. 468, 486, 487, 489
 Тургенев А.И. 224, 335
 Тургенев И.С. 9, 16, 17, 22–24, 28–30, 33–39, 41–48, 51, 52, 54–56, 58–60, 66, 70, 71, 73–78, 80, 81, 83–85, 89–92, 96–98, 100–150, 182, 217, 287, 288, 295, 306, 309, 315, 375, 384, 386, 388, 391–393, 401, 403, 415, 423, 433, 446, 450, 516, 518, 519, 559, 562, 584, 601, 616
 Турков А.М. 537, 538, 586
 Туровская М.И. 496, 511
 Тынянов Ю.Н. 362, 364, 365, 367, 372, 421, 493, 605
 Тьер А. 203
 Тютчев Н. 519
 Тютчев Ф.И. 126, 189, 202, 211, 294, 295, 297–299, 331, 579
- Уваров С.С. 158
 Унгер Р. 207
 Уоддингтон П. 74
 Уоррен О. 207, 215, 377
 Усакина Т.И. 563–565, 606, 607
 Урусевский С.П. 404
 Успенский Г.И. 131, 443, 446
 Устрялов Н.В. 579
 Уэллек Р. 207, 215
- Фарнгаген фон Энзе К.-А. 55
 Фастинг С. 273
 Фейербах Л. 114, 115, 135
 Фейхтвангер Л. 475
 Феллини Ф. 404
 Феоктистов Е. 105, 106
 Фет А.А. 76, 123, 133, 182, 295
 Филдинг Г. 268, 355, 356, 358, 375–377, 379, 380, 382, 391
 Филимонов В.С. 25
 Философова А. 99
 Фихте И.Г. 60, 313, 315, 316
 Фишер Э. 467, 491
 Флобер Г. 105, 136, 402, 403, 406–408, 411, 421
 Флориан Ж.П.К. 31
 Фолкнер У. 402
 Фомичев С.А. 169

- Фонвизин Д.И. 132, 312
 Фохт У.Р. 558, 559, 604, 607
 Франк А. 510
 Франк С.Л. 243, 244
 Фрейд З. 528
 Фрейденберг О.М. 241
 Фрейлиграт Ф. 40, 278
 Фридеман К. 364, 377, 411, 412, 421
 Фридлендер Г. 72, 77
 Фризман Л.Г. 202

 Хазин А. 240
 Ханютин Ю.М. 496, 511
 Хемингуэй Э. 468, 493
 Хемницер И.И. 132
 Хетсо Г. 176, 201, 202
 Хикмет Н. 460, 488
 Хильшер К. 369, 375, 376, 421
 Хомяков А.С. 228, 325
 Хрущев Н.С. 543, 602

 Цакни Н.П. 434
 Цветаева М.И. 592
 Цигенгейст Г. 82, 560, 561

 Чайковский Н.В. 434
 Чернышевский Н.Г. 48, 53, 72–74, 82, 142, 284, 285, 303, 308, 310, 391, 434, 450, 582
 Чехов А.П. 412, 413, 415–419, 421, 443, 479, 508, 572, 593, 604, 616, 617
 Чижевский Д.И. 201, 422, 431
 Чичерин Б.Н. 147, 148
 Чудаков А.П. 10, 413, 421, 456, 604, 605, 618
 Чудакова М.О. 604
 Чуковский К.И. 524

 Шагинян Р.П. 273
 Шатобриан Р. де 248, 269

 Шварц Е.Л. 468
 Шевелев В.В. 547
 Шевырев С.П. 168, 170, 184, 204, 205, 210, 277, 313, 582, 593
 Шекспир У. 42, 83, 124, 128, 165, 246, 248, 251, 254, 256, 257, 260, 261, 264, 272, 274–276, 305, 312, 330, 336, 438, 439
 Шелгунов Н.В. 95
 Шеллинг Ф.В.И. 31, 34, 60, 206, 212, 216, 280, 313, 315, 316, 335
 Шенье А. 594
 Шестов Л. 20, 137, 144
 Шиллер Ф. 55, 56, 212, 228, 246, 250, 251, 255, 260–264, 267, 272, 273, 280, 282, 333, 362, 426, 432, 501
 Шкловский В.Б. 378, 404, 421, 559–562
 Шлегель А. 31, 34, 39, 41, 45, 267
 Шлегель Ф. 257, 266, 267, 272
 Шольц Ф. 427
 Шопенгауэр А. 42, 69
 Шпильгаген Ф. 409–412, 421
 Шпис Х.-Г. 268
 Штанцель Ф. 371, 379, 402, 421, 422
 Штильман П.М. 551
 Штильман Р.Н. 550, 551

 Щербина В.Р. 295, 550, 558, 559

 Эйхенбаум Б.М. 103, 104, 291, 310
 Эленшлегер А.Г. 248
 Элисберг А. 81
 Эльсберг Я.Е. 548
 Энгельс Ф. 109, 135
 Эренбург И.Г. 493, 599
 Эсхил 276, 322

Эткинд Е.Г. 10, 588–598, 618
Эфрос А.В. 10, 566, 568–575, 576

Юзовский Ю. 497–500, 503, 510
Юм Д. 315
Юнг К. 348
Юргенева Н.Н. 582

Языков Н.М. 210, 217
Яковлев Е.В. 547
Яковлева О.М. 567, 568
Ямпольский И.Г. 136
Ярмштедт В. 336
Ясинский Я.И. 203, 215
Яснопольский Н. 547
Ясперс К. 97
Яхина Г. 608

Bramg P. 26
Curtius E.R. (см. Курциус Е.Р.)
Dibelius W. (см. Дибелиус В.)
Fasting S. (см. Фастинг С.)
Friedemann K. (см. Фридеман К.)
Galon-Kurkova K. 26
Gervinus G.G. (см. Гервинус Г.Г.)
Gotthard H. 272

Hilscher K. (см. Хильшер К.)
Kayser W. (см. Кайзер В.)
Kluckhohn P. 207
Korff H.A. 272
Koschmal W. (см. Кошмаль В.)
Kostka E.K. 272
Lapple A. 202
Martin R.P. 589
Nitschke A. 511
Pozner V. (см. Познер В.)
Rehm W. (см. Рем В.)
Rolle D. (см. Ролле Д.)
Russell M. 432
Schlegel A. (см. Шлегель А.)
Setschkareff V. (см. Сечкарев В.)
Städtke K. 44
Stanzel F. (см. Штанцель Ф.)
Thiergen P. (см. Тирген П.)
Tschizewskij D. (см. Чижевский Д.И.)
Ullmann R. 272
Warren A. (см. Уоррен О.)
Wedel E. (см. Ведель Э.)
Wellek R. (см. Уэллек Р.)
Zelinsky B. 431
Ziegengeist G. (см. Цигенгейст Г.)

Contents

Author's Foreword	9

I Turgenev

"A truly superfluous man" (Notes on the character typology)	13
An episode from the history of eternal images	28
Bazarov and others	46
New trends in the poetics of the novel	83
Turgenev as a critic and a literary scholar	105
A different Turgenev	137
Rotten liberalism or profound insight?	146

II From Griboedov to Chekhov

Griboedov: a comedy about wit	153
The need for Baratynsky	171
Philosophical trends of an artistic image in Pushkin's works (An introduction)	203
A.S. Pushkin's "The Queen of Spades" (The "German element" as a factor of its poetics)	216
Pushkin, "the bard of harmony"?	225
A few words about the Pushkin myth (On Abram Terz's <i>Walks with Pushkin</i>)	238
On Belinsky's concept of history and literature	245

Hamlet's question as a problem of the Russian philosophical aesthetics	274
"Faithfulness, softness, and variety of shades" (About Nekrasov as a critic)	283
A.V. Koltsov and the philosophy of his time	312
Seven emblematic words (On F.M. Dostoevsky's "The White Nights")	337
"The most sweeping and comprehensive genius of the 19 th century": Walter Scott in the Russian literary consciousness	354
From Pushkin to Chekhov: the evolution of narrative forms	366
Addendum: Goncharov as a narrator	422
Ovsyanniko-Kulikovsky as a literary scholar	433

III

From the "Novy mir"

Literary conventions and time (On the modern style)	459
On the debates about an artistic document	492
Belinsky in the military aspect	512
Style is the time	521

IV

Appendix

In the 1950s and after: Sketches of the literary (and not only) life	533
In memoriam	
Efim Etkind. Letters with notes	588
On Galina Andreevna Belaya	599
Alexander Chudakov: a scholar by the grace of God	604
Boris Korman. Infrequent meetings	606
Dmitry Sergeevich Likhachev:	
"One needs not to delay saying..."	610
First publications of the articles	616
Name index	619

Mann Yu. V.

Turgenev and others

The book by Yu. V. Mann, an eminent literary scholar, includes works written over 40 odd years and treating various aspects of the literary history and theory.

A significant number of articles pertains to the works of I. S. Turgenev, starting with *Fathers and Sons* and up to the so-called fantastic tales.

Yu. V. Mann also investigates lesser studied problems in the works of A. S. Griboedov, E. A. Baratynsky, I. A. Goncharov, N. A. Nekrasov, F. M. Dostoevsky, A. P. Chekhov and others. Their works are considered in the context of the literary process in Europe and in the world.

The book also includes memoir sketches about eminent writers and literary scholars of the author's acquaintance.

For literary scholars, art scholars, theater scholars, faculty and literature teachers.

М 23

Манн Ю.В.

Тургенев и другие. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008.
630 с.

ISBN 978-5-7281-1027-9

Книга известного литературоведа Ю.В. Манна включает в себя исследования, написанные на протяжении 40 с лишним лет и относящиеся к различным аспектам истории и теории литературы.

Значительная часть работ посвящена творчеству И.С. Тургенева, начиная с романа «Отцы и дети» и заканчивая так называемыми фантастическими повестями.

Предметом исследования ученого также являются недостаточно изученные проблемы творчества других русских писателей XIX – начала XX в.: А.С. Грибоедова, Е.А. Баратынского, И.А. Гончарова, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и проч. Их произведения рассматриваются в контексте европейского и мирового художественного процесса.

В книгу включены очерки мемуарного характера – воспоминания о замечательных писателях и филологах, с которыми довелось общаться автору.

Для филологов, искусствоведов, театроведов, преподавателей вузов и учителей литературы средних школ, лицеев, гимназий.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рус)

Научное издание

Мани Юрий Владимирович

Тургенев и другие

Редактор

Т.Ю. Журавлева

Художественный редактор

М.К. Гуров

Корректор

Н.К. Егорова

Технический редактор

Г.П. Каренина

Компьютерная верстка

Г.И. Гаврикова

Подписано в печать 13.10.2008

Формат 60 × 90 1/16

Усл. печ. л. 40,0.

Уч.-изд. л. 41,2.

Тираж 2000 экз.

Заказ № 1864

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993 Москва, Миусская пл., 6

Отпечатано в ППП «Типография "Наука"»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

