ISSN 0134-8876

19

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В. В. КУЙБЫШЕВА

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Выпуск 16

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск - 1990

Проблемы метода и жанра: Сб. статей/Ред. Ф. З. Канунова, Н. Н. Киселев и др. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1990. — Вып. 16. — 302 с. — 2 р. 90 к. — 500 экз. — 4603010000.

Межвузовский сборник посвящен исследованию жанровых процессов и некоторых особенностей художественного метода в русской и советской литературе. На материале творчества В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, любомудров, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, А. А. Блока, Е. Замятина, Л. Леонова, Ю. Трифонова делается попытка осмыслить природу малоизученных жанров, выявить их место в историко-литературном процессе.

Особое место в сборнике занимают статьи, в которых на основе новых материалов библиотеки и архива В. А. Жуковского исследуется природа его романтизма, место в русской литературе, своеобразие его традиции.

Для преподавателей средней и высшей школы, научных работников и студентов филологических факультетов.

Рецензент — д-р филол. наук В. Г. Одиноков

Редакционная коллегия:
д-р филол. наук Ф. З. Канунова,
д-р филол. наук Н. Н. Киселев,
д-р филол. наук Г. К. Щенников,
д-р филол. наук А. С. Янушкевич,
канд. филол. наук Т. Л. Рыбальченко

4603000000
II ——————— 114—89
177(012)—90

© Томский государственный университет, 1990

А. С. Янушкевич

РОМАНТИЗМ ЖУКОВСКОГО И ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

1

Этапы творческой эволюции Жуковского, его путь от становления психологической лирики в 1810-е годы до экспериментов в области эпических форм в 1840-е — отражение общих поисков русской литературы на протяжении почти полувекового ее развития. Проблемы формирования романтической эстетики и поэтики, философской лирики, новых жанров, идей самоусовершенствования и эстетического самоопределения, размышления о сближении поэзии и прозы, о развитии форм национального эпоса, путь к мировоззренческим и художественным системам — за всем этим скрывается не только масштаб индивидуальной эволюции первого русского романтика, но и грандиозная по интенсивности и размаху эволюция всей русской литературы.

В истории русского романтизма Жуковский занимает совершенно особое место. Его поиски в области новых форм поэзии, становление его эстетической позиции происходят задолго до того, когда романтизм в России стал литературным направлением. Выход в 1815—1816 годах его «Собрания стихотворений» в двух частях, включающего песни, баллады, элегии, «Певца во стане русских воинов», свидетельствовал о торжестве новой поэзии. «Переводы в прозе», появившиеся одновременно, где черты новой поэтики открывались как в художественных произведениях, так и в статьях «Вестника Европы», дополняли общее впечатление о характерных особенностях новой эстетики.

Все эти произведения Жуковского, как и последовавшие за ними идиллии, стихотворные эстетические манифесты, стали своеобразной платформой «Арзамаса» как коллективного братства молодых поэтов. Если учесть, что вся деятельность Жуковского происходила на глазах только вступающего в литературу целого поколения поэтов (Пушкин, Кюхельбекер, Дельвиг, Языков, Баратынский, будущие декабристы и др.), то мож-

но с полным основанием говорить о Жуковском как «Коломбе русского романтизма».

«Певец 12-го года», «русский балладник» — эти и другие определения закрепляли представление о многогранности поэтической деятельности Жуковского. В то же время уже в дискуссиях 1814—1815 годов о балладах наметилось восприятие его творчества как своеобразной системы. Начавшееся размежевание литературных сил, наиболее определенно проявившееся в борьбе «Арзамаса» и «Беседы», ознаменовало активное включение поэзии Жуковского в арсенал формирующегося русского романтизма.

Именно в 1815—1818 годах поэзия Жуковского активно участвует в становлении характерных черт молодой романтической поэзии. Достаточно обратиться к трем программным произведениям русского романтика, во многом определившим природу его романтизма: стихотворениям «Теон и Эсхин», «Славянка», «К мимопролетевшему знакомому гению», чтобы понять это. Каждое из этих стихотворений стало источником многочисленных подражаний, реминисценций. Но что важнее, в своей совокупности они формировали новое мироощущение, новое поэтическое мышление.

«Теон и Эсхин» (1814) по праву является квинтэссенцией этической программы Жуковского, выражением принципов его романтизма. Диалог двух человеческих историй в этом произведении неразрывно связан с утверждением величия человека. «При мысли великой, что я человек, всегда возвышаюсь душою» — эти слова воспринимались как обоснование этики русского романтизма. Сам прием столкновения сознаний, романтические оппозиции сделали стихотворение прологом к русской романтической поэме. Характерно, что образный строй произведения, его поэтика почти мгновенно отозвались в «Странствователе и домоседе» Батюшкова, но главное — в поисках лицеистов Кюхельбекера, Дельвига, Пушкина, молодых арзамасцев. Причем в центре этих поисков оказывается нравственная проблематика «Теона и Эсхина», программа антииндивидуализма и гуманизма. Отзвуки сложного в жанровом отношении произведения можно увидеть в «Ганце Кюхельгартене» Гоголя, «Евгении Онегине» Пушкина, поэмах Лермонтова, в многообразных «диалогах» русской романтической лирики 1820—1830-х годов.

Одним словом, этико-философский ряд романтической системы Жуковского активно функционировал в формирующемся русском романтизме, определял его нравственную пробле-

матику, прежде всего тему человеческого величия, странничества как выражения бесконечного поиска идеалов.

Панорамная элегия «Славянка» (1815) — своеобразное «путешествие по садам Романтизма»[1] — открыла сложный мир взаимодействия природы, человеческих эмоций и исторических ассоциаций. Картина окружающего мира поистине слилась с жизнью души. Динамика психологических ощущений и принцип «подвижных картин» расширяли возможности поэзии в постижении всего многообразия бытия, открывали новую «семантику чувств». Появление «Воспоминаний в Царском Селе» и «Деревни» Пушкина, «эпических» элегий Батюшкова, «Вечера на Волге» Вяземского и «Приютина» Гнедича, «Садов» Делиля в переводе Воейкова, «Финляндии» Баратынского и «Тригорского» Языкова свидетельствовало о внедрении поэтики «Славянки» в систему русского романтизма.

Эстетический манифест «К мимопролетевшему знакомому гению» (1819), как и другие романтические стихотворные манифесты поэта, стал прежде всего «живой» эстетикой русского романтизма. Целый комплекс эстетической проблематики, вопросов психологии творчества, открывшийся в этих произведениях, формировал направленность молодой романтической поэзии, ее интерес к мотивам невыразимого, воспоминания, творческого вдохновения. Появление многочисленных стихотворений, обращенных к Гению, Музе и раскрывающих эстетическую позицию поэта, способствовало оформлению русского романтизма как направления.

Глубинно связанные с философско-эстетической системой немецкого романтизма, манифесты Жуковского в то же время не просто «переводили их на язык русского романтизма» (как это не может показаться странным, среди них нет переводов). Эстетические манифесты Жуковского, прежде всего стихотворения «К мимопролетевшему знакомому гению», «Лалла Рук», «Таинственный посетитель», «Цвет завета», «Море», «Невыразимое», «Я музу юную, бывало...», во-первых, особый тип эстетического переживания в формах лирической поэзии. Характерно, что все эти произведения не имеют ярко выраженной жанровой определенности. Их импровизационная природа обнажала саму этимологию слова «стихотворение»: творение стиха прямо на глазах читателя, слушателя. Отсюда — особая мелодика, насыщенность эстетическими понятиями, что делает

[1] Об этом подробнее см.: Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. Гл. 5.

этот своеобразный цикл произведений лирической философией и эстетикой романтизма.

Во-вторых, особая природа лирического героя в этих произведениях придает им настроение задушевности, интимности. Открывается поистине душа романтической поэзии. Сам образ знакомого Гения, чудного Гения, Гения чистой красоты, характер диалога Поэта с ним, как и родственные образы Видения, Музы, активно внедряются в русскую романтическую поэзию, способствуют ее эстетической программности.

В-третьих, размышления Жуковского о тайнах поэтического языка, загадке невыразимого углубляли масштаб романтических оппозиций. Нельзя забывать и об эстетических статьях Жуковского, таких как «Рафаэлева мадонна», которая появилась на страницах «Полярной звезды» и надолго стала катехизисом романтизма.

Почти все поэты 1820—1830-х годов прошли школу романтических манифестов Жуковского. Сквозные мотивы и темы их, система автореминисценций способствовали обогащению самих возможностей образа в лирике. Русская романтическая поэзия в течение целого десятилетия была настроена на волну этих произведений Жуковского, тем самым созидая коллективно эстетическую модель русского романтизма. Достаточно назвать такие стихотворения 1820—1830-х годов, как «К моему гению» и «К богу виденний» Кюхельбекера, «К улетевшему гению» Н. Бестужева, «Разговор с гением», «Гений-хранитель» и «Видение» Дельвига, «Видение» Туманского и «К музе» Плетнева, «Элегия (Не улетай, не улетай, живой мечты очарованье...)» и «Гений» Языкова, «Гений» Полежаева, «Проблеск» и «Silentium!» Тютчева, «К гению» Деларю, «Гений и поэт» Катенина, «Мой гений» Клюшникова, целый ряд стихотворений Теплякова, Шкляревского, Подолинского, чтобы увидеть живую традицию романтических манифестов Жуковского (показательно, что эти образы Жуковского проникают и в романтическую прозу: так, отрывок Гоголя «1834» — парафраз на темы стихотворения «К мимопролетевшему знакомому гению»)[2].

Говоря о восприятии романтизма Жуковского в 1820-е годы, нельзя, конечно, забывать о спорах вокруг его поэзии, о декабристской критике односторонности его романтизма, хотя пришло время более трезво разобраться в этих проблемах. Нужно помнить, что именно в эти годы переводы «Орлеанской девы» Шиллера и «Шильонского узника» Байрона были на-

[2] За это наблюдение, подсказанное мне, приношу свою благодарность Ю. В. Манну.

званы «первой романтической драмой на русском языке» (Кюхельбекер) и «первой романтической поэмой» (Плетнев), что отрывки из «Орлеанской девы» печатались в «Полярной звезде», что отрывок из «Пери и ангела» о павшем герое В. Ф. Раевский использовал для пропаганды среди солдат в ланкастеровых школах. Лиро-эпические опыты Жуковского 1821—1824 годов — знаменательный факт не только творческой биографии Жуковского, но и русского историко-литературного процесса в целом.

Во-первых, Жуковский осваивал самые различные формы древнего эпоса и европейской поэзии: байроническую романтическую модель, «драматическую поэму» Шиллера, «восточную повесть» Мура, структуры русского и испанского эпоса («Слово о полку Игореве», «Романсы о Сиде»), античной эпической поэмы и тем самым открывал их для русского читателя в качестве образцов для формирующегося романтического лироэпоса.

Во-вторых, поэт на этом материале, путем его особой концентрации и обработки создавал ситуации русской романтической поэмы: тюремно-узническую, демоническую, патриотической жертвенности, безграничной любовной преданности.

В-третьих, первый русский романтик чутко угадывал ритмы нового времени, формируя новые стихотворные модели, перспективные для будущей русской поэмы (белый пятистопный ямб «Орлеанской девы», четырехстопный ямб со сплошными мужскими окончаниями «Шильонского узника», гекзаметр античных переложений).

В центре всех лиро-эпических опытов Жуковского личность, находящаяся в особых, экстремальных обстоятельствах. Для Иоанны, Гальционы, Приама, Бонивара, Сида, князя Игоря, героев «Пери и ангела» остро стоит проблема выбора поведения в минуту, когда решается судьба отчизны, вопрос жизни и смерти. Каждый из героев Жуковского передает другому эстафету мужества и нравственной силы. Герои разных эпох и народов приближены к русскому читателю как носители высокой нравственной идеи. Эта идея приобретала и важный гражданский смысл, ибо чистота помыслов большинства героев была подчинена патриотическому служению. В этом смысле лироэпические опыты Жуковского 1821—1824 годов стали фактом русского эстетического и общественного сознания.

Можно прочертить немало линий, ведущих от этих произведений Жуковского к русской романтической поэзии 1820—1830-х годов. Тема и поэтика «Шильонского узника» определили все направление «тюремно-узнической» поэмы, от «Кав-

казского пленника», «Братьев-разбойников» Пушкина, посланий к А. П. Лозовскому Полежаева, «Чернеца» Козлова к «Мцыри» Лермонтова. Опыт перевода «Аббадоны» Клопштока, как и последующий за ним перевод «Пери и ангела» Мура, стоят у истоков демонической темы в русской поэзии. Жанровая модель «Орлеанской девы» способствовала становлению не только русской романтической драмы, но и формированию национально-патриотической проблематики романтической поэмы. Перевод вальтерскоттовского «Замка Смальгольм», с его установкой на повествовательность, равно как «Пери и ангел», «Шильонский узник», которых Жуковский позднее включал в разряд «повестей», невозможно не учитывать при изучении русской стихотворной повести. Одним словом, значение лиро-эпических опытов Жуковского для формирования русской романтической поэзии, романтического эпоса очевидно и требует лишь конкретизации.

Различные «ряды» романтической системы Жуковского оказывались более значимыми в тот или иной период. Дискуссии вокруг баллад поэта, споры об элегическом направлении его творчества, о характере его переводов запечатлели сложный процесс становления русского романтизма, его эстетики[3]. Декабристская критика увидела в творчестве Жуковского «односторонность направления», хотя его произведения регулярно печатались на страницах «Полярной звезды». Нового содержания требует от Жуковского и Вяземский. О поэзии Жуковского постоянно размышляет Пушкин.

Именно в этих спорах и дискуссиях отчетливо выступает пафос романтизма Жуковского: его психологическая природа, внимание к нравственным проблемам личности. В 1820-е годы романтизм Жуковского все больше осознается как оригинальная поэтическая система, не лишенная односторонности, но имеющая историческое значение как живая и плодотворная традиция. По существу, с этих пор начинается активное функционирование поэтической системы Жуковского в русской литературе.

Поэзия Жуковского как органическая часть литературного процесса — явление историческое. В ней — отзвуки литературной борьбы первых десятилетий XIX века и отсветы нравственно-философских поисков. Она генетически связана с развитием русского сентиментализма и становлением романтизма, с открытиями в области гражданско-патриотической и фи-

[3] Об этом см.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. Указ. имен.

лософской лирики. Наконец, в ней заложены ростки будущего развития русской поэзии: ее эпических форм, психологического содержания, символической образности.

Система романтизма Жуковского, может быть, приобретает особое значение через эти связи с русским литературным процессом и его виднейшими деятелями. Романтизм Жуковского — предмет бурных споров в 1810—1820-е годы — постепенно входил в сознание современников как поэтический и нравственный опыт, как новый мир чувств, мыслей и образов.

Расходились не только пути Жуковского и поэтов-декабристов. Для Пушкина, Гоголя, Лермонтова творения первого русского романтика в процессе их творческого развития открывались по-разному. Менялось нередко и отношение к личности поэта, хотя в целом нравственный облик Жуковского, система его самоусовершенствования оставались ориентиром для целого направления русской литературы: от пушкинского круга до Л. Толстого. Поэтический облик Жуковского и его нравственные уроки воспринимались в их соотношении как особое гуманистическое направление в русском романтизме. Именно на этом синтезе поэзии и личности зиждилось представление об особой природе психологизма Жуковского.

Начиная с Вяземского, Пушкина, Одоевского, Гоголя, хорошо знавших поэта и бывших его друзьями, мысль о том, что он «очеловечил поэзию», «проник в тайники души», становится основополагающей в утверждении концепции психологического романтизма Жуковского. Статьи Н. Полевого, Белинского, М. Достоевского, Шевырева[4], несмотря на различие подхода к творчеству поэта, открывали природу психологизма «Коломба русского романтизма». Русская критика и дореволюционное литературоведение (фундаментальные труды и публикации Загарина, Веселовского, Дубровина, Бычкова, Резанова)[5], во

---

[4] См.: Полевой Н. А. «Баллады и повести» Жуковского//Московский телеграф. 1832. Ч. 47. № 19. С. 354—381; № 20. С. 524—548; Белинский В. Г. Статьи о Пушкине (статья вторая)//Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. В дальнейшем все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте с указанием тома и страницы; Достоевский М. Жуковский и романтизм//Пантеон. 1852. № 6. С. 21—43, Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. М., 1853.

[5] Загарин П. (Поливанов Л. И.). В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883; Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904 (2-е изд. Пг., 1918); Дубровин Н. Ф. В. А. Жуковский и его отношение к декабристам//Русская старина. 1902. № 4. С. 45—119; Бычков И. Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в Имп. Публичную библиотеку в 1884 году//Отчет ИПБ за 1884 год. Пб., 1887 (прилож.); Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 1. СПб., 1906; Вып. 2. Пг., 1916.

многом опираясь на методологически важные статьи В. Г. Белинского, заложили основу такого понимания.

Но пройти поэзии Жуковского, его романтизму «веков завистливую даль» помогла прежде всего сама русская литература, точнее, живое ощущение его традиции, творческое ее восприятие, полемика с ней и даже пародирование его произведений. Романтизм Жуковского, отдельные его сочинения в начале XX века воспринимались как «начало истинно человеческой поэзии в России...» (В. Соловьев)[6]. «Жуковский подарил нас мечтой, действительно прошедшей «сквозь страду жизни». Оттого, он наш — родной, близкий», — замечал в 1905 году А. Блок[7]. Жизнь романтизма Жуковского в поэтическом сознании XIX и начала XX века — доказательство плодотворности его художественной системы и важности ее отдельных «рядов».

Озеров, Востоков, Гнедич, Батюшков, поэты-декабристы и Жуковский были во многом соперниками-современниками. История их творческих взаимоотношений приоткрывает сам процесс формирования русского романтизма, поиск его эстетических и мировоззренческих основ, путей изображения современной личности, возможностей стиха и отдельных жанров. Не случайно идет как бы заочное творческое соревнование в переводе одних и тех же произведений («Послание Элоизы к Абеляру» Озерова и Жуковского, «Пиршество Александра» из Драйдена, «Песнь Теклы» из Шиллера Востокова и Жуковского, «Сон могольца» из Лафонтена Батюшкова и Жуковского, «Илиада», переводы из драматургии Шиллера, Гнедича и Жуковского, «Ленора» Бюргера и «Романсы о Сиде» Гердера в переложениях Катенина и Жуковского). В раскрытии тем национальной истории, в частности темы Отечественной войны 1812 года, в освоении фольклора и эпических форм, в разработке новых стихотворных размеров они шли разными путями, но к одной цели — утверждению поэтики русского романтизма, его национального содержания.

Оссианические опыты Жуковского и Гнедича, их поиски в области русской идиллии («Рыбаки» Гнедича и переводы из Гебеля Жуковского), «балладное» соревнование Жуковского и Катенина, путь Жуковского и его современников к панорамной элегии, опыты стихотворной новеллы — все это не просто материал для истории жанров русского романтизма, но и доказательство актуальности поисков Жуковского. В эпоху ув-

---

[6] Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 118.

[7] Вопросы жизни. 1905. Апр.—май. С. 224.

лечения «легкой поэзией» и неоклассицистических тенденций, живой еще традиции сентиментализма, он формировал принципы психологической лирики, разрабатывал язык романтической поэзии.

Сколь ни принципиальна была критика декабристами романтизма Жуковского в статьях и переписке 1823—1825 гг., история их творческих взаимоотношений богаче и разностороннее конкретных оценок. Следы идей и образов «элегического романтизма» Жуковского можно видеть в многочисленных вариациях на темы стихотворения «К мимопролетевшему знакомому гению» (см.: «К улетевшему гению» Н. Бестужева, «К моему гению» Кюхельбекера, «Гений и поэт» Катенина и др.). Думается, требует специального рассмотрения вопрос о соотношении дум Рылеева и баллад Жуковского, «Шильонского узника», «Орлеанской девы» в переводах Жуковского и поэм, драматургии декабристов («Войнаровский», «Наливайко» Рылеева, «Агасфер» и драматургия Кюхельбекера). Заслуживает внимания вопрос о функционировании мотивов, образов Жуковского в декабристской прозе (см., например, многочисленные эпиграфы, реминисценции, цитаты из Жуковского в романтических повестях А. Бестужева).

История взаимоотношений Жуковского и декабристов после восстания (и личных, и творческих) по существу еще не поставлена. Между тем их переписка и контакты, мотивы и образы его романтизма в творчестве Марлинского, Кюхельбекера, А. Одоевского и др. — тема специального рассмотрения. Дело не в том, что романтизм Жуковского оказал прямое воздействие на декабристскую поэзию. Вся история литературной борьбы 1820-х годов свидетельствует о сложности их отношений. Вопрос заключается в том, были ли точки соприкосновения этих разновидностей русского романтизма, в чем заключалось их взаимообогащение.

Романтизм Жуковского как определенная этико-эстетическая и поэтическая система оформился в 1820-е годы. Именно это время и становится периодом бурного развития романтической поэзии. Элегии Баратынского, южные поэмы и лирика Пушкина, послания Вяземского, творчество других поэтов пушкинского круга (Давыдова, Языкова, Дельвига, Веневитинова), поэзия Подолинского, Теплякова, Козлова — все это взрастало на почве открытий первого русского романтика. Достаточно систематизировать весь материал их переписки, взаимных оценок, поэтических посвящений Жуковскому, реминисценций из его поэзии, чтобы понять, сколь значителен был их интерес друг к другу.

Так, например, в становлении русской философской лирики любомудров и Баратынского значение стихотворных манифестов Жуковского представляется несомненным. Путь к «внежанровому стихотворению», включающему поэтическую философию как органичную часть общего размышления о проблемах искусства и жизни, тенденция к символизации идей и образов во многом определились по линии: Жуковский — Баратынский. «Невыразимое» Жуковского стало образцом такого типа поэзии и наметило характерные черты философского направления в русской лирике от любомудров до Тютчева и Фета.

В контексте его романтических манифестов вызревало новое содержание русской романтической поэзии, что особенно настойчиво подчеркивал Белинский. «... Трепет объемлет душу при мысли о том, из какого ограниченного и пустого мира поэзии в какой бесконечный и полный мир ввел он нашу литературу; каким *содержанием* обогатил и оплодотворил он ее» (V. 549); «перевес на стороне стихов Жуковского заключается в их *содержании*» (V. 547) — все эти заявления критика представляются методологически значимыми при рассмотрении романтизма Жуковского как поэтической системы.

Открытия Жуковского касались многих традиционных уже жанров русской поэзии, но, пожалуй, нигде они не выразились столь определенно, как в элегии. Появление «Славянки» и «На кончину ея Величества королевы Виртембергской» обозначило новые возможности жанра. Если учесть, что время элегических шедевров Баратынского и Пушкина еще не пришло, то новаторство Жуковского будет особенно очевидным. Формируется особый тип элегии-раздумья о жизни и искусстве. «Славянка», «На кончину ея Величества...», «Я музу юную, бывало...» — этапные элегии в романтической системе Жуковского и вместе с тем обозначение определенной традиции русской поэзии. «Славянка» и панорамные элегии Пушкина, «Невыразимое» и «Silentium!» Тютчева, «На кончину ея Величества...» и элегии Баратынского, «Я музу юную, бывало...» и «Я помню чудное мгновенье» — все эти соотношения не могут не учитываться при функциональном рассмотрении системы романтизма Жуковского в 1800—1830-е годы. Воздействие романтической поэзии Жуковского зафиксировано современниками. Так, В. Ф. Одоевский в своих воспоминаниях писал: «До сих пор стихами Жуковского обозначены все происшествия моей внутренней жизни, до сих пор запах тополей напоминает мне Теона и Эсхина». И далее, как бы подводя итог своим впечатлениям от

поэзии Жуковского, замечает: «новые ощущения нового мира»[8]. Задача исследователей сегодня — конкретизировать моменты этого воздействия, поставить более основательно проблему традиции Жуковского в русской поэзии.

2

Вопрос о соотношении романтической системы Жуковского и пушкинского творчества имеет длительную и сложную историю изучения[9]. Тщательно собран разнообразный материал личных контактов поэтов, из взаимооценок, много сделано для уяснения типологических сближений в области поэтики, отдельных жанров. И все-таки изучение всей истории творческих взаимоотношений Жуковского и Пушкина по-прежнему стоит на повестке дня. Тема «Жуковский и Пушкин»—это важнейшая историко-литературная проблема, ибо дело заключается не только в общности отдельных проблем, мотивов, образов, жанров, но и в выявлении значения живой традиции романтизма Жуковского для формирования системы пушкинского творчества.

Становление поэтической индивидуальности Пушкина проходит под знаком освоения стиля Жуковского. Лицейский Пушкин, тесно связанный с атмосферой «Арзамаса», остро ощущал воздействие его романтической системы. Не случайно поэма «Руслан и Людмила» отразила воздействие-отталкивание от балладного мира Жуковского, его «Двенадцати спящих дев». Пародируя в четвертой главе эпизод этой «старинной повести в двух балладах», Пушкин воспринимал общий принцип лиро-эпического повествования, авторского лиризма. Вся история работы Жуковского над исторической поэмой «Владимир», о замысле которой были хорошо осведомлены все арзамасцы, нашла свое развитие и продолжение в поэме «победителя-ученика».

Тип элегического мышления Жуковского, его путь к панорамной элегии, взаимодействие различных сфер бытия и форм лирического высказывания преломляется на уровне прямых реминисценций и усвоения ведущих принципов в элегиях Пушкина 1815—1820 годов «Опустевшая деревня» Жуковского и «Деревня» Пушкина, несмотря на хронологический промежуток в 13 лет, генетически связаны. Синтез панорамно-описа-

[8] Цит. по кн.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1. Ч. 1. М., 1913. С. 90—91.

[9] Здесь прежде всего необходимо назвать работы Г. А. Гуковского, И. М. Семенко, Р. В. Иезуитовой.

тельного и ораторского начал, общность структурных принципов и прямая перекличка образов сближают эти произведения. «Славянка» и «Воспоминания в Царском Селе», созданные почти одновременно, намечают внутреннее родство учителя и ученика. Пушкин вслед за Жуковским раздвигает сами рамки элегического жанра, более последовательно идет к синтезу различных настроений. Нравственное содержание поэзии Жуковского, его программный антииндивидуализм, обозначившиеся во всей системе его романтизма, становятся для молодого Пушкина творческим ориентиром в романтический период.

Южные поэмы Пушкина непосредственно «корреспондируют» с лироэпосом Жуковского 1820-х годов. «Шильонский узник» и «Кавказский пленник», «Братья-разбойники» осознавались самими авторами и их современниками как произведения родственные. «Пери и ангел» и «Бахчисарайский фонтан», с их темой перерождения человека через высокое чувство любви, возрождения личности, атмосферой восточной экзотики, тоже имели точки соприкосновения. Думается, что и перевод «Орлеанской девы», над которым Жуковский работал в 1818—1821 гг., стимулировал интерес Пушкина к драматической поэзии. Почти одновременное появление плана трагедии из эпохи «смутного времени» Жуковского[10] и начало работы над «Борисом Годуновым», традиция белого пятистопного ямба в трагедии, намеченная Жуковским в переводе «Орлеанской девы», требуют специального рассмотрения.

В общей историко-литературной перспективе тема «Жуковский и Пушкин» интересна множеством типологических параллелей двух поэтических систем. Перевод отрывка поэмы Саути «Родрик» обоими поэтами[11], баллады Жуковского, эти «маленькие драмы» (Шевырев), «театр страстей» и «Маленькие трагедии», «сказочное» соревнование 1831 года, книга «Баллад и повестей» Жуковского (1831) и «Повести Белкина», «Камоэнс» и «Египетские ночи» — эти и многие другие сближения не будут казаться странными при учете общих процессов развития романтизма Жуковского. Система романтизма Жуковского была для Пушкина живой художественной традицией и вместе с тем нравственным ориентиром. Сам тип гуманизма Жуковского, его просветительства, его «личностная модель» определили такие характерные черты пушкинского

---

[10] См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978. С. 305—308 (публикация О. Б. Лебедевой).

[11] Костин В. М. Жуковский и Пушкин (к проблеме восприятия поэмы Р. Саути «Родрик, последний из готов»)//Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Томск, 1979. С. 123—139.

творчества, как протеизм, «всечеловеческая отзывчивость», светлая печаль. Для Пушкина Жуковский всегда оставался образцом личности. Поэтический принцип Жуковского «Жизнь и Поэзия — одно» у Пушкина отозвался в положении о том, что «слова поэта суть уже дела его». Не случайно Жуковский уже после смерти Пушкина посвятит этому высказыванию специальную статью. Нравственное, гуманистическое содержание русской литературы закладывалось в пушкинскую эпоху не умозрительно, а через осмысление живого опыта писательской деятельности. «Подвигом честного человека» назовет Пушкин подвижничество Карамзина, и в этом же ряду его оценки Жуковского. Наконец, и сам Жуковский в трудные последекабрьские годы назовет Пушкина «честным человеком во всем смысле этого слова»[12], тем самым закрепляя словесно обозначившуюся традицию русской литературы.

Романтизм Жуковского как явление русской поэзии и «целый период в нравственном развитии общества» (Белинский) был неразделим в восприятии большинства его современников и Пушкина в особенности. Пушкин мог не соглашаться со своим учителем, мог не принимать его какие-то творческие принципы, но в главном он продолжал его направление.

3

Проблема «Жуковский и Гоголь» не нова в литературоведении[13]. Исследователи доказали небезосновательность и перспективность ее. И все-таки вопрос о природе творческих взаимоотношений Жуковского и Гоголя, характере их эволюции остается актуальным и сегодня. Важно не только указать на некоторые случаи личных и творческих контактов двух писателей. Необходимо осмыслить эти отношения как сложную историко-литературную и эстетическую проблему, связанную с процессами становления и развития эпических форм в русской литературе. Не претендуя на подробное и всестороннее освещение этой проблемы, попытаемся выделить ее узловые моменты.

Уже гоголевская идиллия «Ганц Кюхельгартен», несмотря на соотношение с различными литературными источниками, ощутимо связана с идиллиями Жуковского, его переводами из Гебеля. Идиллическая стихия деревенской жизни воплощена в образах Луизы и «добросердечного пастора». Медитации Ган-

[12] Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 257.

[13] Подробно об этом см. в моей книге «Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского» (Томск, 1985. С. 266).

ца и общая атмосфера авторского повествования пронизаны мотивами эстетических манифестов и элегий Жуковского. «О дивный, дивный посетитель!! Ты навестил мою обитель! Зачем же тайная тоска Всю душу мне насквозь проходит...» (I.62)[14]; «И он спадет, покров неясный, Под коим знала вас мечта. И мир прекрасный, мир прекрасный Отворит дивные врата...» (I.79) — эти и многие другие гоголевские вариации на темы стихотворений Жуковского способствуют погружению общей идиллической картины в мир романтических идей и образов.

Идея целокупного, нравственного состояния жизни-идеала отразится и в ярмарочном мире «Вечеров на хуторе близ Диканьки», и в козацком братстве «Тараса Бульбы», и в патриархальной жизни «старосветских помещиков». Действительно, идиллия у Гоголя — всепроникающий жанр. Заключенная в этом жанре концепция жизни-нормы обнаруживается в замысле «Одиссеи» Жуковского, в структуре «Мертвых душ». Эта концепция в поисках обоих художников определялась системой утопических социально-нравственных отношений, представлениями о первоосновах бытия. Сам тип героя — органичной части этого мира антииндивидуалистических отношений — рождался у Жуковского и Гоголя на пути их движения к национальному идеалу.

Одновременный выход в 1831 году «Баллад и повестей» Жуковского и «Вечеров...» Гоголя — новый этап творческих отношений двух писателей. Через объединение, циклизацию малых форм и жанров они шли к книге-синтезу. Сказочный мир гоголевской Диканьки, как и фантастический мир баллад Жуковского, далеко не идиллличен. В нем намечается драматизм отношений коллектива, рода и индивидуалиста, отщепенца. Проблема судьбы и противостояния ей обретает глубокий нравственный смысл. Тема преступления и наказания, страданий отщепенца, купившего счастье ценою жизни невинного младенца, со всей остротой впервые была поставлена именно в балладах Жуковского 1814 года, переизданных в 1831 году: «Варвик», «Адельстан», «Громобой», «Баллада о старушке...». В переводе гебелевской повести «Красный карбункул» (1816) эта тема в соотношении с миром устойчивых нравственных ценностей идиллий «Овсяный кисель», «Деревенский сторож в полночь», «Летний вечер» получает новое звучание. Муки отщепенства, отторжение героев от мира природы — контраст с высокими чувствами, нравственными основами бытия.

[14] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1940—1952. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

В «Балладах и повестях» 1831 года этот контраст стал мировоззренческой и художественной системой. В этом отношении повести гоголевских «Вечеров» — прозаические варианты баллад Жуковского. То же переплетение фольклорной и литературной фантастики, то же состояние «целокупности» мира, космического «всё», нарушаемого драматическими событиями. История Петруся Безроднòго из «Вечера накануне Ивана Купалы» и героя «Страшной мести», купивших благополучие ценою преступления, окрашивает весь цикл цветом крови. «Кровавые повести» контрастируют с миром веселящейся «Сорочинской ярмарки», сияющей красками «Ночи перед Рождеством».

В мире гоголевских «Вечеров», с их темой ярмарки как особого единения людей, щемящей нотой звучит мотив одиночества, отторжения отщепенца. Как в балладах и повестях Жуковского, в повестях «Вечеров» герой, переступивший нормы человеческой морали, оторван от мира природы и человеческих радостей (ср. «Громобой» и «Вечер накануне Ивана Купалы»).

В мире баллад Жуковского и повестей Гоголя тема преступления и наказания была заявлена во всей романтической гиперболичности, со всей неистовостью страсти. Не случайно весь мир, весь космос участвует в происходящих событиях. Слово-образ «всё» определяет особое состояние бытия: его фантасмагоричность, синтез высокой патетики и страшной, ужасной фантастики. Фантастика балладного мира Жуковского и фантасмагория повестей Гоголя в основе своей близки: в них драматизм бытия, нарушение гармонии. «Скачут мимо них рядами Рвы, поля, бугры, кусты; С громом зыблются мосты»; «как будто бы удар землетрясенья», «стон и вопли в облаках»; «и дрогнула земная ось»; «И храма дверь со стуком затряслась И на пол рухнула с петлями» (Жуковский) и «мосты дрожали; кареты летали»; «двери сорвались с петлей... Все летало и носилось»; «содрогалась вся земля»; «стонало само небо» (Гоголь) — это вздыбленное бытие противостоит миру простых человеческих чувств, обнажает природу романтических оппозиций.

Идиллия и баллада одинаково участвуют в становлении эпических форм сознания. Природа «эпической этики» обоих художников связана и со становлением авторской позиции. Фигуры мистифицированных рассказчиков — Рудого Панька у Гоголя и дедушки в стихотворных повестях Жуковского, с их установкой на бесхитростный рассказ, были важны для выражения гуманистической концепции жизни. Установка на раз-

говорность, сказовость, повествовательность — общий процесс движения художественной манеры Жуковского и Гоголя. В этом отношении «повествовательная поэзия», «проза в стихах» Жуковского и поэтическая, ритмически организованная проза Гоголя — явления одного порядка, отражение процесса сближения поэзии и прозы. Следствие этого — появление оригинальных форм эпического повествования: стихотворной повести Жуковского и поэмы в прозе Гоголя. Балладное и идиллическое начала в прозе Гоголя — итог не только восприятия художественного опыта Жуковского, но и отражение его собственного мироощущения.

Сама поэтика смеха, «комического одушевления», берущая начало у Жуковского еще в долбинских стихотворениях, арзамасских протоколах и с таким блеском проявившаяся в пародийно-сказовой манере «Войны мышей и лягушек», сказках 1831 года, не могла не вызвать ответной реакции в творческом соревновании 1831 года. Эпический мир «Вечеров», «Баллад и повестей» обретал свою многомерность через синтез настроений.

Близость художественных поисков Жуковского и Гоголя определяется в 1830-е годы их взглядами на искусство вообще. Идея синтетического искусства, романтического универсума сказалась в их стремлении к «журналу одного автора» («Собиратель», «Муравейник», «Для немногих» Жуковского и «Арабески» Гоголя), где вопросы истории, искусства, этики, педагогики, статьи и художественные произведения составили единую мировоззренческую систему.

Повесть Гоголя о художниках, в особенности две редакции «Портрета», статья о картине К. Брюллова «Последний день Помпеи» и «Камоэнс» Жуковского, его стихотворные манифесты, статья «Рафаэлева мадонна», их размышления о Пушкине и оценки текущей литературы (заметки и статьи Гоголя, конспекты Жуковского) — таков разнообразный материал, выявляющий типологическое родство их творческих индивидуальностей, их представлений о высокой миссии художника, его проповедническом назначении. «Что нас свело неравных годами? Искусство. Мы чувствовали родство, сильнейшее обыкновенного родства. Отчего? Оттого, что чувствовали оба святыню искусства» (XIV.33) — так Гоголь в письме к Жуковскому от 10 января 1848 года выразил суть этой общности. Совместное пребывание в Риме в 1839 году, впечатления от встреч с русскими художниками, от римского карнавала, отразившиеся в дневниковых записях Жуковского и повести Гоголя «Рим», — дальнейшее развитие идеи национальной

жизни, представлений о судьбе художника в современном мире.

Пристальный интерес обоих писателей к проблеме воспитания, дидактическому началу в искусстве приводит их в середине 1840-х годов к идее воспитательного эпоса, выразившейся в оригинальном замысле двух книг — «Учебной книги словесности для юношества» Гоголя (конец 1844 года) и «Книги повестей для юношества» Жуковского (1844—1845 годы). Эти две книги поистине должны были стать критико-поэтической дилогией. Теория поэзии, в частности эпоса (см. разделы «Эпопея», «Меньшие роды эпопеи», «Эклога и идиллия», «Роман», «Повесть», «Сказка»), разработанная Гоголем, и разнообразные формы эпического повествования, предлагаемые Жуковским, в этой дилогии должны были соединиться для «духовного образования человека» (Гоголь; VIII.468) и для более четкого определения будущих творческих ориентиров.

В этом смысле знаменательно появление в творчестве обоих писателей книг-исповедей, где искусство получает значение «исповедания веры». «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя, «Мысли и замечания» Жуковского отразили кризисность их проповеднических устремлений и вместе с тем потребность в особых, публицистических формах художественного синтеза.

Тесные **дружеские отношения** писателей в сороковые годы неизбежно способствовали общности их литературных увлечений. Гоголь, первый слушатель и критик перевода «Одиссеи», не мог пройти мимо гомеровской поэзии. В письме к Жуковскому от 10 января 1848 года он вспоминает о том, как в работе над замыслом «Мертвых душ» учился «постройке больших творений у великих мастеров». «Я принялся, — пишет он далее, — начиная с нашего любезного Гомера...» (XV.35). Статья Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским» подвела итог «гомеровскому вопросу» в его размышлениях.

Исследователи (В. В. Виноградов, А. Н. Егунов, Н. Ю. Шведова) не без оснований говорят о воздействии гомеровской поэзии на приемы повествования в «Тарасе Бульбе», второй редакции «Портрета»[15]. Разумеется, не мог не отразиться этот интерес Гоголя к Гомеру, к его эпосу в «Мертвых душах».

---

[15] См.: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 609, 616—617; Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964. С. 352; Шведова Н. Ю. Принципы исторической стилизации в языке повести Гоголя «Тарас Бульба»//Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1953. Т. 3. С. 53.

Поздравляя Жуковского с окончанием перевода «Одиссеи», Гоголь писал: «Известие об оконченной и напечатанной «Одиссее» отняло язык. Скотина Чичиков едва добрался до половины своего странствования. Может быть, оттого что русскому герою с русским народом нужно быть несравненно увертливей, нежели греческому с греками. Может быть, оттого, что автору «Мертвых душ» нужно быть гораздо лучше, нежели скотина Чичиков» (XIV.152). Для такого иронического сравнения Чичикова с Одиссеем были у Гоголя все основания. Его «хитроумный» герой претендовал на такую аналогию, постоянно во втором томе заявляя, что «вся жизнь моя была — точно вихорь буйный или судно среди волн по воле ветров». Эти слова, ставшие его жизненным девизом, определяют иронический подтекст странствий русского Одиссея и общий пародийно-иронический характер гоголевской поэмы по отношению к «Одиссее».

Вместе с тем ни в коей степени это не снимает вопроса об «учебе» у Гомера, о связи поисков Гоголя и Жуковского в области эпических форм. «Тончайший мифологизирующий призвук» как отличительная черта «второго сюжета» «Мертвых душ»[16], тенденция к нравственному перерождению Чичикова, ощутимая во втором томе, — свидетельство серьезного отношения Гоголя к поэтике гомеровского эпоса.

Эта поэтика воспринималась автором «Мертвых душ» во многом через призму перевода Жуковского. Иронический «античный антураж» не разрушал самих принципов гомеровского эпоса. Гоголевская поэма, как и «Одиссея», — «книга странствий» хитроумного героя. Отказавшись от формы традиционного путешествия, Гоголь рассматривает странствия героя, его блуждания в мире мертвых душ как поиск путей к возрождению человека, России. Путь Одиссея на родную Итаку, его встречи на этом пути обрели у Гоголя новое качество. Бесцельность странствий Чичикова, бесперспективность его пути намечали «второй сюжет», связанный с поисками самого автора. Ведь и в переводе «Одиссеи» Жуковского намечался этот принцип второго плана: параллельно с тщательным воссозданием духа античного эпоса русский поэт последовательно внедрял в текст романтическую историю души, озабоченный ее возрождением и потому погруженный в меланхолию.

---

[16] Об этом см.: Маркович В. М. О «втором сюжете» в «Мертвых душах»//Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман. Л., 1982. С. 28—29.

В переводе Жуковского многие ситуации гомеровской «Одиссеи», благодаря их введению в систему романтических понятий, приобретали символическое значение[17]. Тема борьбы человека с судьбой, роковым предначертанием стала доминантой в художественной системе «Одиссеи» Жуковского. Гомеровские боги у Жуковского прежде всего символы человеческой веры в свои возможности, в чудо вообще. Состояния тихой печали, сладкой грусти, меланхолии вносили в эпический мир Гомера субъективное начало, рождали общую лирическую подоснову эпоса.

В «Мертвых душах» двуплановость идейно и художественно значима. Лиро-эпическое содержание поэмы нераздельно с сатирой. Мысль о русских богатырях и картины вырождения, низости современного человека, бричка Чичикова и Русь-тройка, ухабы, бездорожье современной России и мечта о дороге без конца и края — все эти и многие другие антитезы открывали перспективы развития русского «эпоса нового времени».

Связь поисков Жуковского и Гоголя в области эпических форм поэзии определяется общими тенденциями развития русской литературы, но их отношение к гомеровскому эпосу выявляет и единство устремлений в создании идиллического мира и этической утопии, и принципиальное различие романтика и реалиста в путях воссоздания окружающего мира.

В своих опытах эпической поэмы Гоголь и Жуковский были не похожи друг на друга. Они исходили из разных художественных принципов. Глубоко русская эпопея Гоголя не могла быть копией древнего гомеровского эпоса. Жуковскому так и остался чужд социальный пафос творца «Мертвых душ». Но в утверждении нравственного содержания национального эпоса, в проповеди дидактической поэзии, страстном утверждении гуманистических идеалов оба писателя были единомышленниками. Эпоха споров вокруг «Мертвых душ» и перевода «Одиссеи» была плодотворна для становления новых форм русского эпоса. Взлет русского реалистического романа, эпической поэмы, психологической лирики, эпической драмы, открытия Тургенева и Гончарова, Островского и Некрасова, Тютчева, Достоевского восходят к этой эпохе.

4

Система романтизма Жуковского в новые исторические эпохи не воспринималась однозначно. 1840—1910-е годы вноси-

[17] Об этом см. в моей книге «Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского» (Гл. 5. С. 252—265).

ли свои коррективы в это восприятие и создали своего Жуковского. Были эпохи равнодушия к его поэзии (1860—1870-е годы) и эпохи нового открытия поэта (1880-е, 1900-е годы). Но в общей системе русской поэзии постоянно ощущалось восприятие уроков его романтизма. Многочисленные пародии на его произведения (от Батюшкова до Некрасова и К. Пруткова) выполняли в русской поэзии самую различную функцию. Здесь были и овладение стилем его романтизма, усвоение его жанровых форм и стихотворных экспериментов, и полемика. Пародируя Жуковского, русская поэзия обогащалась. Споря о нем в критике, она разбиралась в сути его традиции.

Но во все эпохи происходило освоение его поэтического опыта. Осмысление эпиграфов, реминисценций из поэзии Жуковского в системе русской реалистической повести, романов Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого — существенный аспект темы «Романтизм Жуковского и русская проза XIX века». Тютчев, Фет, Некрасов, Майков, Полонский, Апухтин, Надсон, Блок, поэты-символисты — все эти различные поэтические индивидуальности по-разному прошли через уроки романтизма Жуковского. К сожалению, эта большая и специальная тема «Традиции романтизма Жуковского в русской поэзии» по существу еще не поставлена в литературоведении.

Не касаясь вопроса о прямых перекличках отдельных произведений, реминисценций (ср., напр.: «Невыразимое» и «Silentium!», «Утро на горе» и «Утро в горах», «Славянка» и «Не то, что мните вы, природа», «Море» и цикл морских стихотворений Жуковского и Тютчева; баллады Жуковского и «Гадания» Фета; идиллии Жуковского и «рустическая» поэзия Некрасова; «Стихи о Прекрасной даме» Блока и протасовский цикл, «Ночь на Новый год» и «Светлана», «По улицам метель метет» и «Рыбак», «На поле Куликовом» и «Слово о полку Игореве» в переложении Жуковского), подчеркнем методологическую значимость данной проблемы.

Стиховая культура Жуковского, мелодика его стиха, принципы его романтической натурфилософии, природа символической образности и поэтика философской лирики, принципы психологизма, эстетика и практика перевода, жанровые открытия, этико-философские и эстетические основы его романтизма — все это было живой традицией и нашло развитие в творчестве многих русских поэтов.

Изучение романтизма Жуковского как художественной системы позволяет увидеть, как отдельные ее ряды были восприняты последующей русской культурой и определили тенденции литературного развития от Пушкина до Блока.

Ф. З. Канунова

«ИСТОРИЯ РУССКОГО НАРОДА» Н. А. ПОЛЕВОГО В БИБЛИОТЕКЕ В. А. ЖУКОВСКОГО

Нашумевший труд Н. А. Полевого «История русского народа»[1] привлек внимание Жуковского-читателя и исследователя русской истории. По всей вероятности, Жуковский приобрел и прочитал «Историю» Полевого сразу же по выходе ее в свет в 1829—1830 годах. Это было время большого интереса его к истории в связи с творческими поисками и интенсивной педагогической деятельностью.

В труде Н. А. Полевого отразились некоторые новые принципы русской историографии. Здесь предпринята попытка обобщить многочисленные критические выступления ряда русских ученых 20—30-х годов XIX века по отношению к «Истории» Карамзина и сформулировать некоторые новые методологические принципы, своеобразно отразившие буржуазные тенденции в развитии русской исторической науки.

Признавая заслуги Карамзина, Н. Полевой предъявляет к нему ряд претензий методологического характера. Прежде всего, он не принимает метода Карамзина-историка, который Н. Устрялов назвал «летописным», а Н. Полевой — «героическим», как собрания биографий отдельных князей и царей. «Это собственно история государей, а не государства, не народа». Самим названием своего труда Полевой подчеркивал существенное отличие его взгляда на историю отечества «от всех доныне известных» (I. XLI).

Он резко критикует морально-просветительский пафос Карамзина-историка, который превращает «Олега, Ивана, Пожарского в современников», Рюрика в «монаха самодержавного»[2]. Между тем «учительный» взгляд Карамзина на историю

[1] Полевой Н. История русского народа. М., 1829. Т. 1; М., 1830. Т. 2.

[2] Развернутую характеристику «Истории государства Российского» Полевой дает в «Московском Телеграфе» (1829, т. 27. С. 467). По мнению Н. Полевого, Н. Карамзин «был литератор, философ, историк прошедшего века, прежнего, не нашего поколения» (Там же. С. 472).

как на средство воспитания царей был не только воспринят, но и значительно усилен Жуковским в его исторических работах[3]. Полевой же это решительно осуждает, теоретически отстаивая объективный, критический метод (XXVIII, XXIX, XXXVI, XXXVII). Одновременно с этим автор «Истории русского народа» осуждает эмпиричность «Истории государства Российского», в которой, как ему представляется, нет «общности, целости истории», а у ее автора — «общего философского взгляда»[4].

Недостаток собственной исторической образованности и систематической подготовки не дал возможности Полевому реализовать его принципы и вызывал резкую (даже грубую) критику почитателей Карамзина. Среди них видное место занимал и Жуковский. Однако, как свидетельствуют пометы, русский поэт внимательно прочитал I и II тома «Истории русского народа». Он с интересом знакомится со многими главами, относящимися к конкретным фактам истории народа, особенно в древнейший период, вникает в источниковедческую основу труда Н. Полевого.

Нам уже приходилось говорить о том, что отношение Жуковского к «Истории государства Российского» претерпевает заметную эволюцию[5]. Если в 1810-х — начале 1820-х годов — безоговорочное приятие, то во второй половине 1820-х — 1830-х годах, когда складывалась собственная историческая концепция Жуковского, отношение к Карамзину по мере нарастания критического отношения поэта к русскому самодержавию в лице Николая I становится сложнее. Рост оппозиционности и демократизма в конце 1820-х — начале 1830-х годов объясняет определенный интерес Жуковского к историкам антикарамзинского направления. Так, он читал исторический труд Н. Устрялова «О системе прагматической русской истории». С этим связано внимательное отношение к «Истории русского народа» Н. Полевого.

По мнению специалистов, два первых тома «Истории» Н. Полевого давали много свежего материала: внимание к народному творчеству, к истории быта народа позволили автору по-своему нарисовать картину общественного строя Киевской Руси, представить «яркие характеристики русского феодально-

[3] См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978. С. 440—449.
[4] См.: Московский Телеграф. Указ. соч. С. 469.
[5] Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 449—464.

го поместья и феодального строя X—XIII вв.»[6]. Давний и глубокий интерес Жуковского к древнему периоду русской истории сказался и в восприятии труда Н. Полевого. В первом томе Жуковский отчеркивает абзацы, повествующие о народах, издревне обитавших в России, его внимание привлекает вопрос о расселении восточных славян, который освещается Н. Полевым на основе летописных и исторических источников (т. I, с. 44, 46 и далее).

Как указывалось, Жуковский обращал внимание именно на вопросы древнейшего происхождения славян. В архиве поэта сохранились многочисленные конспекты и выписки из целого ряда исторических источников, в том числе из «Истории русского народа»[7].

Внимательно прочитан Жуковским раздел о гражданских законах в Киевской Руси, написанный Полевым на основе таких источников, как «Русская Правда», Судебник, Уложение и др. (см. подчеркивания на с. 188. 189—191, 196 и далее). С особенным интересом читает русский поэт разделы о религии, о вере, суеверии. Здесь его также заинтересовывают разнообразные источники, привлекаемые Полевым, — летописи, особенно Кенигсбергский список, «Путешествия Даниила Паломника», «Памятники российской словесности XII века», «История государства Российского», словари и т. д.

Приведем наиболее характерные в этом отношении пометы Жуковского:

с. 195

Руссы не могли найти в Религии крепкой утешительницы и спасительницы своей.

с. 202

Придет час молитвы — церковь пуста. За все это приемлем мы от бога казни (Из Кенигсб. сп. летоп., с. 212).

с. 205

В монастыри приходили многие знатнейшие бояре <...> Другие постригались перед кончиною, и отпускали тогда на волю рабов, за душу свою. Многие живя в мире, носили власяницы под платьем и вериги (Из Кенигсб. сп. летоп., с. 216).

На с. 207 Жуковский отчеркивает мысли автора, касающиеся христианской религии, которая не является «кроткой руководительницей ума и сердца, не указывает на жизнь отшельника как на высшую степень благочестия и позволяет ему

[6] Историография истории СССР. М., 1971. С. 158.

[7] ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 90, л. 4 об., 5 об., 6.

просвещаться знаниями». В Примечании Полевого поэт выделяет сообщение о том, что «профессор Московского университета И. М. Снегирев хочет печатать свое описание сохранившихся на Руси суеверий» (с. 203).

Особенно много помет Жуковского в главе «Начало наук, художеств, ремесел».

с. 217

Мы видели, что Владимир заводил училища; после него Ярослав и другие князья старались о том же, но здесь все ограничивалось чтением и письмом, заключалось в Святом Писании и церковных книгах.

с. 218—219

Она (письменность. — *Ф. К.*) сосредоточивалась в религии и в духовенстве. Кроме книг библейских и кроме Славянских переводов, писаний Св. Отцов библиотеки Руссов составлялись тогда из Сборников. Это были отдельные статьи, взятые из писателей духовных.

с. 221

Употребление письмен для летописей, кажется, никем не было сделано кроме Нестора, сохранившего нам бытия древния.

с. 222

... появились на Русском языке и поучения Святителей греческих. Им подражали пастыри Русские.

<...> Многие нравоучительные и духовные послания, поучения дошли до нас и многие из них любопытны в высшей степени [8].

Много подчеркиваний Жуковского в Послании Даниила Заточника к кн. Георгию Долгорукому, которое приводится Полевым полностью, «ибо, — как думает автор, — ни в одном из древних памятников не выражается век в такой степени» (т. II, с. 224).

Приведем некоторые пометы Жуковского:

с. 225

Бывал язык мой, как трость книжника скорописца, и увертливы были уста мои, как речная быстрота.

с. 225

Сердце мое ныне как лицо без очей; ум мой, как дремлющий ворон; жизнь моя рассыпалась, как Хананский Царь в ничтожестве; нищета покрыла меня, как Черное море Фараона.

с. 226

О князь мой! Белое озеро мне как смола черно; Лач озеро мне плач горький. Новгород не нов, а ветх для меня: не цветет участь моя! Друзья и ближние отвергли меня.

[8] Жуковский отчеркивает приведенную в «Примечании» притчу Кирилла Туровского (с. 223).

с. 227

Дай тухе моего ничтожества пасть на землю: богатого везде знают, и в чужой земле у него друзья, а бедный и на родине невидимый ходит. <...> Исчезает олово, часто расплавляемое, исчезает и человек от усиления бед.

Легко хитрить и мудровать при чужой беде, а не при своей. Да не будет рука твоя, князь мой! сжата на подаяние убогим: чашею моря не расчерпать, ни дачею нам дома твоего не истощить. Невод не держит в себе воды, но только рыбу; так и ты, князь, держи только людей, не держи золота и серебра, но раздавай их.

с. 230

Но — не строй жилища близ жилища княжеского <...> Тиун княжеский — огонь накладенный; воины его — искры огненные! От огня устережешься, так искра платье прожжет.

с. 230

Не лиши же, князь мой, хлеба бедного мудреца и не возноси до облаков богача бессмысленного и безумного: нищий мудрец — золото в грязном сосуде; бочаг бессмысленный — дорогое изголовье, соломою набитое.

с. 231

Дураков не орут, не сеют, в житницы не собирают — они сами родятся! Как в ветхий мех воду лить, так дурака учить (см. далее с. 232, 233).

с. 239

Руссы впали в ту же ошибку, в какую впали жители Западной Европы, в отношении языка Латинского. Они стали почитать свой разговорный язык неприличным для книг и усиливались писать все книжное на искусственном славянском языке. Не имея правил, они искажали, а между тем через сие усилие отдалился от писания Русский язык, на котором составлялись только деловые бумаги (см. также пометы на с. 387—417).

Жуковскому 30-х годов, очевидно, импонировал демократический пафос многих источников, которыми щедро насыщает свою «Историю» Н. Полевой: осуждение деспотизма, сочувствие бедности, высмеивание жадности, глупости, скаредности правителей (т. II, с. 227—230, 231 и др.). Интересует его в «Истории» Н. Полевого живо изображенная автором картина народного быта, нравов, те характерные черты истории народа, которые проявлялись в гражданских законах, религии, суевериях (т. II, с. 195, 202, 203, 205; 207). С особым вниманием читает он все, относящееся к начальной стадии развития наук, художеств и языка (т. II, с. 217, 218—219, 221, 222; 239).

По всей вероятности, Жуковский присматривается к некоторым методологическим постулатам Н. Полевого, поскольку

«Историю русского народа» читает он в самом конце 1820-х—начале 1830-х годов, когда не все в «Истории» Карамзина представляется ему безусловным[9]. С этой точки зрения любопытны пометы во «Введении» Н. Полевого на с. XXXVI, XLII, XLIV.

Однáко в целом «Введение» Полевого вызывает острое несогласие и даже раздражение Жуковского-читателя. Наибольшее число таких помет в историографической части «Введения», особенно в связи с рассуждениями автора об «Истории» Карамзина. Приведем наиболее показательные в этом плане замечания Жуковского:

Полевой	Жуковский
с. XXIII	
Мы разумеем здесь Историю собственно*, то есть такого рода творения, в которых стройною полнотою оживает для нас мир прошедший, где усилия ума человеческого, коими сей мир воссоздан, воодушевлен, скрыты в повествовании живом. Творец такого только создания может называться историком.	* а мы ничего не разумеем
с. XXIV	
Всякая история хороша, если она и не красноречиво написана <...>	Если же историк этого не умеет, то для кого он трудится.
с. XXV	
Так воображал я Историю и обязанности историка, приступая к сочинению Истории русского народа.	И руководствовавшись этим правилом писал [для себя] ?
с. XXVIII	
Нимало не почитаю Историю России для нас любопытнее других потому, что Россия есть наша родина, что в ней покоится прах наших предков.	?
с. XXIX	
И подвиг Минина, гений Петра, судьба Москвы в 1812-м году столь же будут велики для нашего благоговейного воспоминания, если бы они принадлежали к чужому, иноземному деописанию.	

[9] См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 440—449.

* Полевой выделяет слова из «Введения» к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина (Т. 1. С. XX).

Полевой	Жуковский
<...> В настоящей жизни, в действиях своих мы должны быть сынами отечества, гражданами России <...> Так в настоящем и совсем иначе в прошедшем.	О дурак! (далее об «Истории государства Российского»),

с. XXXV

Благоговение к нему (Карамзину. — *Ф. К.*) многих почитателей доходило до совершенного излишества; было время, когда опасаясь неприятностей, не смели печатать никакой критики на Историю Карамзина.

с. XXXVI

Если поставить главным достоинством (как думал сам Карамзин) красоту и силу повествования,* то История государства Российского станет на высокую черту.

Обрезана надпись. Очевидно, Жуковский солидарен с Карамзиным.

с. XXVI

Это собственно История Государей, а не государства, не народа, и Карамзин, увлеченный ложным понятием о политической системе прошедших времени, и почитавший доказательством желание раскрасить, расцветить истину, часто жертвовавший красоте повествования истиною и критикою материалов, может быть причислен к писателям, которые следовали неверному направлению Истории, названному героическим. С IX тома Карамзин почти отказывается от критики

с. XXXVII

Это повествовательный рассказ, а не История, и Карамзин так писал его, что 5-я глава была еще не дописана, а начало ее вместе с первыми 4-мя главами уже было переписано и готово к печати. Когда же думал историк?

<Обрезана надпись Жуковского>

с. X

С 1825 года я начал уже систематическое сочинение о Русской истории. Меня занимала мысль: написать подробную историю России за три последние века (XVII, XVIII, XIX).

?

Государство Русское начало существовать только со времени свержения ига Монгольского.

О, дурак

Полевой	Жуковский
с. XXXVIII—XXXIX	
От чего и как пали уделы под власть Монголов. <...> что старался я изобразить, совершенно устранив свое народное честолюбие, говоря беспристрастно, соображая сколько мог настоящее с прошедшим.	Откуда ж уделы? Все слова без [смысла].
с. XLIV	
Я старался узнавать дух, мнения, понятия, нравы и поверья каждого века. Для сего в грубой простоте являются у меня все слова, речи, дела героев Истории Русской. Нет ничего моего (подчеркнуто Полевым. — *Ф. К.*), перенесенного из наших времен. Беспристрастный и безмолвный при делах, которые сами за себя говорят, я старался только распространяться в изыскании причин, старался указывать читателю на все, что вернее и лучше может представить сущность каждого события, характер каждого исторического лица и нигде не позволял себе суда и умничанья исторического.	И говоришь весьма плохо.
Желая представлять читателям картины не битв и сражений, но жизни Прошедшего, я не отделял в особые главы описаний законов, нравов, обычаев, поверий и ими хотел оттенять и одушевлять сухое изложение событий.	

С рядом принципиальных утверждений Полевого Жуковский решительно не соглашается. Прежде всего, Жуковскому, как и многим его современникам из дворянского лагеря, претил самоуверенный (как им казалось) тон Полевого, в глубоких исторических познаниях и систематической научной подготовке которого они сомневались (см. пометы на с. XL, XLI). Жуковского, преклонявшегося перед авторитетом Карамзина, коробило неуважительное отношение к автору «Истории государства Российского», особенно после его смерти (см. возражение Полевому на с. XXXV).

Русский поэт и педагог горячо отстаивал сам принцип просветительского отношения Карамзина к истории. Разделяя карамзинское рационалистическое представление о ходе общественного развития, в основе которого мыслится борьба разума и заблуждения, просвещения и невежества, Жуковский движущей силой прогресса считает просвещение, развитие которого он связывает с деятельностью отдельных личностей, с характером правления. Вынашивая в своем сознании идеал

просвещенного монарха, русский поэт оценивает историческое прошлое России с позиций этого идеала. В духе либерального французского Просвещения Жуковский считал историю школой просвещения, «школой морали» (Мабли). Все это он обстоятельно изложил в своей статье «Польза истории для государей»[10].

Методологические принципы автора «Истории русского народа» были в определенной мере прогрессивны и демократичны. Однако Жуковскому казалось, что декларируемая Полевым беспристрастность в отношении к прошлому доходила до абсурда (см. его резкое возражение на с. XXIX).

К методологическим проблемам истории, поставленным Полевым и вызвавшим неприятие поэта, относится проблема периодизации, в частности отношение к древнему периоду. Читая во второй половине 1830-х гг. книгу Н. Устрялова[11], Жуковский спорит с автором именно о периодизации русской истории и значении в ней древнего периода. Для Н. Устрялова древняя история представляет **«мир исчезнувший»**. Жуковский подчеркивает эти слова и ставит на полях свое решительное **«нет»**. Не менее, а еще более резко реагирует Жуковский на утверждение Н. Полевого о том, что «государство Русское начало существовать со времени свержения ига Монгольского» (см. помету на с. XLI — «О, дурак»). Столь несвойственная характеру Жуковского резкая оценка вызвана принципиальным неприятием тезиса Н. Полевого, умалявшего, как казалось русскому поэту, значение древнего периода русской истории.

Проблема исторического развития теснейшим образом связана для Жуковского с проблемой преемственности, поистине огромное значение имеет древнейший период. По мнению Жуковского, это важнейший период русской истории, заложивший основу ее дальнейшего национального, общественного, политического развития (бедствие «удельной» политики, важность единодержавной власти, спасительность просвещения; в этот период сложились исконные и доминантные черты русского национального характера). Отсюда огромный интерес поэта на протяжении всей жизни к древней истории (замысел поэмы «Владимир», поэтическое переложение «Слова о полку Игореве»).

---

[10] См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 440—441.

[11] Устрялов Н. О. О системе праграматической русской истории. СПб., 1836. См.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. С. 449—464.

Но, пожалуй, более всего спорит Жуковский с Полевым по принципиально важному для него вопросу о художественности «Истории государства Российского».

Полевой скептически относится к словам Карамзина о том, что главное достоинство «Истории» заключается в «красоте и силе повествования»[12]. «Всякая история хороша, — возражает Полевой, — если она и не красноречиво написана»[13]. Против этих слов Жуковский записывает на полях свое решительное несогласие: «Если историк этого не умеет, то для кого он трудится»[14]. Он убежден в том, что «История государства Российского» — «сокровище для языка, для поэзии, для той деятельности, которая должна была родиться в умах»[15]. Именно Карамзин-художник сумел, как пишет Жуковский, создать историю, которую «можно назвать воскресением прошедших веков нашего народа». Здесь уместно вспомнить слова Пушкина: «История народа принадлежит поэту».

Весьма показательно, что Жуковский именно в связи с «Историей государства Российского» Карамзина вплотную подошел к понятию «история — искусство», которое через сорок лет уточнит и сформулирует Лев Толстой. Метод Карамзина-историка, синтезировавшего историческое и художественное, был чрезвычайно дорог Жуковскому-поэту. В «Конспекте по истории русской литературы» (1827) Жуковский назовет «Историю государства Российского образцом того, как следует писать большое произведение»[16].

Таким образом, исторические и художественные интересы Жуковского слились воедино именно в процессе его исследования «Истории» Карамзина. На перекрестке этих интересов рождались не только его творческие замыслы (от поэмы из истории Киевской Руси «Владимир» до поэтического переложения «Слова о полку Игореве»), но происходило последовательное движение к эпическим формам в 30—40-е годы, которое привело к грандиозному переводу «Одиссеи».

---

[12] Полевой Н. История русского народа. М., 1829. Т. 1. С. XXXV.
[13] Там же. С. XXXVI.
[14] Там же. С. XXIV.
[15] Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 366.
[16] Там же. С. 322.

И. А. Шабалин

МЕСТО ИДИЛЛИИ В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

Конец 10-х — начало 20-х годов XIX века в творчестве Жуковского — период во многом этапный. Это время создания произведений, свидетельствующих о новом качестве его поэзии, на что в свое время обратил внимание В. Г. Белинский. Он писал: «Вообще в это время Жуковский стал действовать как-то самостоятельнее, освободившись от влияния Карамзина»[1]. Основанием для подобного вывода явились произведения поэта конца 10-х годов, в том числе и идиллии, которые, в отличие от некоторых современников поэта, недоброжелательно встретивших опыты Жуковского в этом роде, русский критик оценил высоко, назвав их «замечательными переводами». Однако ни жанровому своеобразию идиллий Жуковского, ни значению этих опытов в творчестве поэта Белинский внимания не уделяет.

Об идиллиях Жуковского говорит в своей монографии А. Н. Веселовский[2]. Исходя из общего понимания творческого метода Жуковского как сентиментализма, ученый связывает его опыты в жанре идиллий в большей степени с биографией поэта, с его настроениями в дерптский период и в меньшей мере с характером эволюции мировоззрения и творчества Жуковского. «Он, — пишет исследователь, — вживался мечтой в эту идиллию («Овсяный кисель». — *И. Ш*), желанную и недостижимую в сутолоке отношений, среди которых он созидал чужое счастье и, казалось, свое»[3].

И хотя А. Н. Веселовский очень точно подмечает идиллическое мироощущение поэта, он несколько односторонне относит его лишь к сентиментальности Жуковского, не учитывает

---

[1] Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 214.
[2] Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1916.
[3] Там же. С. 200.

жанровых особенностей идиллий, нового качества лиризма поэта, проявляющегося в лиро-эпическом роде.

В советском литературоведении творчество Жуковского подверглось пересмотру. Ц. Вольпе вслед за Белинским считает поэта отцом романтизма. Рассматривая своеобразие творчества Жуковского 1810-х годов, Вольпе наряду с другими особенностями выделяет поиск новых стихотворных форм, одной из которых стал гекзаметр. «Размер этот, воспринятый Жуковским от немецкой романтической поэзии, в Германии в 1810-е и последующие годы был ступенью к выработке повествовательного стиха. Такую же роль играл он и для Жуковского»[4]. Здесь уже намечается выход к проблеме стиля русского романтика. Но у Ц. Вольпе, как, впрочем, и в целом в литературоведении 40—50-х годов нашего века, вопрос о стиле не связывался с развитием жанров в творчестве поэта.

Исследование жанрово-стилевых исканий Жуковского началось в советском литературоведении в 70—80-е годы. И. М. Семенко говорит об идиллиях русского романтика в связи с проблемой освоения поэтом в 1810-х годах новых форм стиха, в частности гекзаметра и белого бесцезурного пятистопного ямба[5]. Автор книги отмечает, что «для Жуковского «Красный карбункул» и «Овсяной кисель» явились очередными опытами применения разговорно-сказового гекзаметра, разработкой которого поэт начал заниматься еще раньше. Разговорно-сказовый гекзаметр привлекал Жуковского как одна из возможностей развития в России повествовательного стиля»[6]. Однако собственно жанровый аспект идиллий исследователем не рассматривается.

Вопрос о том, насколько опыты в жанре идиллий связаны с общим эстетическим развитием поэта, насколько они расширяют границы его поэзии, остался открытым.

Впервые попытка вписать «идиллические» опыты В. А. Жуковского в общую систему его творческой эволюции была предпринята А. С. Янушкевичем[7]. Автор указывает на связь между опытами создания идиллий, эстетическими манифестами 1818—1824 годов и арзамасскими протоколами, а также делает первую попытку дифференцировать идиллии с точки зрения их жанрово-стилевой природы. Идиллии как жанр —

---

[4] Вольпе Ц. Жуковский//История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 5. С. 366.

[5] Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.

[6] Там же. С. 226.

[7] Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск, 1985.

это «первый шаг в освоении романтического эпоса»[8]. А. С. Янушкевич также говорит о повествовательной стихии в идиллии, об особой роли детализации в ней, но связывает это (вслед за Веселовским) с особенностями мировоззрения Жуковского. Автор отмечает, «что русскому романтику вообще был близок этот поэтический жанр. Более того — идиллическое миросозерцание как особая концепция бытия присуще Жуковскому на всем протяжении его творчества, включая работу над переводом гомеровского эпоса»[9]. Однако у автора в связи с общими задачами книги не было возможности специально исследовать жанровую природу идиллий.

Чтобы понять суть жанровой природы идиллий, необходимо попытаться более глубоко, чем это делалось ранее, связать мировоззрение, поэтические и эстетические поиски Жуковского.

Характер эволюции творчества Жуковского в 1810-е годы был предопределен развитием его философских и эстетических взглядов. Продолжаемые им сентименталистские традиции были скорректированы неоднозначным отношением поэта к Ж.-Ж. Руссо, с творчеством которого Жуковский знаком уже в начале 1800-х годов. Одним из источников, дающих возможность увидеть, на какой теоретической базе формируются философско-эстетические принципы русского романтика, являются материалы библиотеки поэта, позволяющие утверждать, что весьма существенным в развитии эстетических взглядов Жуковского было влияние на него идей Ж.-Ж. Руссо. Под воздействием идей женевского мыслителя рассматривается Жуковским одна из важнейших проблем эстетики — проблема личности. Как известно, воспринятые еще в начале творческого пути мысли Руссо о природной чувствительности человека, о самоусовершенствовании, о самоценности всякой личности, о противоречивости и сложности индивидуального «я» стали основополагающими на протяжении всего творческого пути поэта.

Не ставя перед собой цели осветить в целом характер восприятия Жуковским творчества Руссо, все же необходимо остановиться на важной проблеме у Руссо — проблеме «естественного» человека. Мысль о близости человека к природе, о том, что подлинная суть личности раскрывается лишь в уединении, а это есть единение с природой, близка Жуковскому. Так, например, как указывает Ф. З. Канунова, при чтении от-

[8] Там же. С. 159.
[9] Там же.

рывка из «Эмиля» («Наружность счастья и истинное счастье») Жуковский «последовательно выделяет мысль о том, что только изучение низших сословий дает возможность познакомиться с местными нравами...» и «подчеркивает слова Руссо: «Школяр усваивает нравы общества в золоченых покоях, мудрец же изучает его тайны в хижине бедняка»[10]. В отличие от Руссо Жуковский признает необходимость взаимоотношений человека и общества, однако сама «природная» ориентация во взгляде на человека могла влиять на выбор произведений для перевода, в данном случае имеется в виду обращение к идиллиям Гебеля с их сельской тематикой.

Усвоение Жуковским романтических принципов происходит в процессе глубокого изучения, переосмысления идей сентиментализма. Так, важное значение для поэта имело чтение трактата Ш. Бонне «Созерцания природы», наиболее интенсивное изучение которого также приходится на 1810-е годы[11].

Для сенсуалистской концепции Бонне характерно сочетание поэтизации природы с поиском новых эмпирических данных. Читая его труды, Жуковский получает не только конкретные знания, что уже само по себе имело большое значение, но и глубже постигает связи явлений природы, углубляет свое понимание мира.

Одним из основных положений Бонне была теория органического развития мира, в системе которого человек занимал свое особое место. Его теория отношений человека и природы в силу своей сенсуалистской сущности хотя и ограничивала возможности познания этих отношений, но ставила перед поэтом задачу постижения связей явлений природы и в определенной мере уводила от одностороннего интереса лишь к внутреннему миру воспринимающего природу субъекта.

В трактате Бонне поэта привлекают такие близкие к идеям Руссо положения, как вера в чувство человека, утверждение свободы нравственного чувства, понимаемого как естественное побуждение души человека. Чтение «Созерцаний природы» имело большое значение для укрепления убеждения Жуковского в сложности человеческой натуры, непредсказуемости проявлений его души. Поэт в определенной мере приближается к диалектическому пониманию человека, что во многом определило своеобразие психологизма Жуковского.

---

[10] Канунова Ф. З. Творчество Ж.-Ж. Руссо в восприятии Жуковского//Библиотека Жуковского в Томске. Ч. 2. Томск, 1984. С. 304.

[11] Подробнее об этом см.: Канунова Ф. З. Жуковский — читатель Шарля Бонне//Библиотека Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978 С. 331—346.

Важным моментом в формировании романтической эстетики является то, что поэт развивает уходящие в эстетику сентиментализма эпические традиции, проявляющиеся прежде всего в его попытках «показать психологический мир души во взаимодействии с жизнью и способы художественного воссоздания этого мира»[12].

Эпический характер многообразия связей человека с миром, изображения его места в нем требовал расширения жанровых границ в творчестве поэта. Результатом художественных поисков Жуковского в начале 10-х годов стал неосуществленный замысел поэмы «Владимир», который обнажил издержки субъективно-романтического взгляда на человека и мир, но раздумья над поэмой не были бесполезны.

В эти годы Жуковский обращается к созданию произведений лиро-эпического жанра: это перевод отрывков из «Энеиды» Вергилия, «Метаморфоз» Овидия, работа над переводом «Мессиады» Клопштока, «Родрига и Изоры», перевод идиллий Гебеля. В 1817—1819 годах Жуковский переводит «Слово о полку Игореве». Создание перевода является не только следствием исторических интересов поэта, но и результатом все нарастающей тяги к повествовательным жанрам.

В данной статье мы остановимся на идиллиях поэта, которые, как мы попытаемся показать, обнаруживают определенное звено творческой эволюции Жуковского в конце 10-х годов XIX века.

Для более полного понимания своеобразия опытов Жуковского в жанре идиллий и их места в его творческой эволюции следует коротко остановиться на жанровых дефинициях идиллий. Объектом изображения в последних являются настроения, мысли, повседневный быт, иначе говоря, обыденная жизнь простых людей, живущих обычно на лоне природы. Форма, в которую укладывается это содержание, занимает как бы промежуточное положение между лирикой и эпосом. В справочной литературе можно обнаружить следующие определения идиллий: «средний род между эпосом и лирикой»[13], «жанровая форма лирики и эпоса»[14]. Среднее жанровое положение идиллий явилось следствием неустойчивости жанровых черт (в античной поэзии устойчивость определялась тем, что идиллии были составной частью буколических стихотворений). Несмо-

[12] Жилякова Э. М. К вопросу о традициях сентиментализма в творчестве В. А. Жуковского//Проблемы метода и жанра. Вып. 12. Томск, 1986. С. 21.

[13] Энцикл. словарь/Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. 1894. Т. 12[а]. С. 799.

[14] Большая советская энциклопедия. 1972. Т. 10. С. 112.

тря на то, что в западноевропейской литературе XVII—XVIII веков в идиллиях часто «основное внимание уделено внутреннему состоянию автора или героя»[15], важной чертой их стала описательность. Чаще всего предметом изображения становится течение жизни или какое-либо событие.

Распространение русских идиллий в 10-е годы XIX века прежде всего связано с именем В. Панаева, творчество которого находилось под влиянием идиллий Геснера, популярных, впрочем, во всей Европе. Эта популярность связана в первую очередь с попыткой Геснера решить в духе зарождающихся тенденций романтизма вопросы реальности идиллического мира и идиллического характера. В его идиллиях было создано целое мировоззрение, нравственный кодекс, тесно связанный с концепцией «естественного» человека Руссо.

Для В. Панаева идиллии Геснера не были лишь источником подражания, но отправной точкой для свободной вариации. Главным положительным моментом развития Панаевым «геснеровского» варианта идиллий стала потенциальная возможность эволюции жанра, который обнаруживал большую гибкость и вместимость.

Впервые Жуковский к жанру идиллии обращается в ранний период творчества. В 1804 году он задумывает перевести идиллию Геснера «Миртил и Тирсис», тогда же набрасывает начало оригинальной идиллии о Тите — добром человеке[16]. Но замыслы остались нереализованными, что, вероятно, можно объяснить и приматом субъективно-лирического начала в творчестве поэта этого периода. Однако сам жанр всегда привлекал Жуковского, точнее, идиллическое мироощущение было присуще поэту во все периоды его творчества.

Идиллические черты мировоззрения поэта непосредственно определяются его нравственной, этической и философской позициями. Так, по мнению поэта, совершенствование человека не самоцель, но средство достижения всеобщей гармонии. Наиболее четко в этом отношении позиция русского романтика выражена в его дневниках. В 1805 году Жуковский записывает: «Спокойная, невинная жизнь, занятия, для меня и для других полезные и приятные, дружба, искренняя привязанность к моим ближним друзьям и, наконец, если бы было можно, удовольствие некоторых умеренных благодеяний — вот все мои требования от Провидения»![17] Желание для себя спо-

[15] Там же. С. 112.

[16] Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях Жуковского. Вып. 2. СПб., 1904. С. 486—490.

[17] Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1901. С. 12.

койствия и счастья рождает образ гармонического мира, в котором счастливы все люди. Этот образ в дальнейшем будет неоднократно возникать в его поэзии.

В дневнике за 1814 год поэт, составляя программу отношений с Протасовыми, рассуждает о счастье: «Думать, что нет блаженнее состояния, как семейственного круга, в котором все добрые, верят друг другу, заботятся друг о друге, порознь трудятся, вместе отдыхают, посреди искренности и не допускают в свой круг никаких огорчений, которые бы отвратить было им возможно»[18]. И далее: «Чтоб быть довольным другими... Чтобы другие были нами довольны»[19]. Можно выделить наиболее характерную лексику в дневнике этого периода: труд, веселье, польза, доверенность, искренность, честность, приятность. Нетрудно заметить, что создается своего рода идиллическая модель жизни.

Идиллическое мироощущение поэта проявляется и во взглядах на историю, на отношение людей в обществе, что связано прежде всего с просветительской концепцией Жуковского, с его верой в человека и его счастье. Это проявляется, например, при изучении поэтом работ М. Н. Муравьева. Так, при чтении его «Эпистолы к Ивану Петровичу Тургеневу» Жуковский выделяет в ней части, свидетельствующие о принятии им идиллических воззрений автора на возможность общественной гармонии[20].

Обращение поэта в 1816 году к переводу идиллий Гебеля, как нам представляется, не было случайным, но мотивировалось, по крайней мере, двумя причинами. Во-первых, идиллия как точка зрения на мир, на человека, как своеобразная концепция мира соответствовала характеру мироощущения Жуковского, мироощущения во многом идеалистического, органически связанного с эстетикой сентиментализма. Во-вторых, развитие философских и эстетических взглядов первого русского романтика привело к нарастанию эпического момента в осмыслении проблемы человек и мир и, следовательно, потребовало поиск новых жанровых форм.

В известном письме к А. И. Тургеневу от 21 октября 1816 года Жуковский писал: «Между тем написал, т. е. перевел с немецкого пьесу под титулом Овсяной кисель; не думай, что этот кисель был для Арзамаса; нет, но надеюсь, что он пока-

[18] Там же. С. 50.
[19] Там же. С. 50.
[20] Подробнее об этом см.: Жилякова Э. М. В. А. Жуковский и М. Н. Муравьев//Библиотека Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978. С. 71—104.

жется вкусным для Арзамасцев, хотя и не разведен на бессмыслице. Это перевод из Гебеля, вероятно, тебе неизвестного поэта, ибо он писал на Швабском диалекте и для поселян. Но я ничего лучше не знаю. Поэзия во всем совершенстве простоты и непорочности! Переведу еще многое. Совершенно новый и нам еще неизвестный род»[21].

Этот отрывок интересен в ряде моментов. Прежде всего, Жуковский точно определяет направленность идиллий Гебеля: «для поселян». Положительная оценка этого факта обнаруживает связь взглядов русского романтика с гердеровской концепцией органического развития мира, с его ориентацией на народность.

Далее Жуковский замечает в письме: «Поэзия во всем совершенстве простоты и непорочности!» В этой оценке проявляется характерная черта нравственно-эстетической позиции поэта, его вера в чистоту нравственного чувства. Кроме того, данная характеристика связана с важнейшей проблемой в эстетике Жуковского — проблемой художественного слога. Еще в 1809 году в статье «О басне и баснях Крылова» поэт, отвечая на себе самому поставленный вопрос «Что я называю дарованием поэта?» определяет одну из черт дарования: «...способность (в особенности необходимая баснописцу) рассказывать просто, приятно, без принуждения, но рассказывать языком стихотворным, то есть украшая без всякой натяжки рассказ выражениями высокими, поэтическими вымыслами, картинами и разнообразя его смелыми оборотами»[22]. Нужно заметить, что критерий простоты является в данном случае одним из важнейших в оценке произведений. Но чаще всего этот критерий возникает именно там, где есть установка на рассказывание. Так, в приведенном отрывке характерны словосочетания: «рассказывать просто», «простой рассказ». Установка на рассказывание имеет место и в идиллиях Гебеля, когда дается картина жизни («Овсяной кисель», «Тленность») или история судьбы («Красный карбункул»). Кстати, о «простоте рассказа в прозе» Жуковский говорит и применительно к стихотворной повести «Ундина» (1837)[23].

---

[21] Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 164.

[22] Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 187.

[23] Вопрос о соотношении понятий простота и проза в творчестве Жуковского связан с пониманием им различий между стихами и прозой. Толкование стихов как украшенной прозы есть наследие классицизма, и это является причиной того, что категория простоты возникает непосредственно в связи с прозаизацией текста.

И последнее. Жуковский пишет: «Совершенно новый и нам еще неизвестный род». Момент новизны, несомненно, есть следствие слабого распространения в России в 10-е годы XIX века жанра идиллии как такового. Но эта новизна определяется еще и характером решения вопросов и «реальности» идиллического мира и идиллического характера, когда речь идет о современном герое и современной жизни, хотя, конечно, идеализация героя и условность изображения жизни сохраняются.

В издании стихотворений 1824—1825 годов идиллии, которые поэт относит к «сельским стихотворениям», сопровождаются авторским примечанием. В нем приводятся слова «Гете: «Гебель, изображая свежими красками неодушевленную природу, умеет оживотворить ее малыми аллегориями. Древние поэты и новейшие их подражатели наполняли ее существами идеальными: Нимфы, Дриады, Ореады жили в утесах, деревьях и потоках. Гебель, напротив, видит во всех сих предметах одних знакомцев своих поселян, и все его стихотворные вымыслы, самым приятным образом, напоминают нам о сельской жизни, о судьбе смиренного земледельца и пастуха ... Во всем: и на земле, и на небесах он видит своего сельского жителя, с пленительным просторечием описыват он его полевые труды, его семейные радости и печали...»[24] Для нас эта оценка Гете важна в том отношении, что может быть отнесена не только к идиллиям Гебеля, но и к их переводам Жуковским, так как между ними нет принципиальных отличий.

В идиллиях Жуковского возникает проблема героя, способа его изображения и делается попытка создать характер сельского жителя, при этом «характер создавался не этнографическим путем, через бытовые детали, но через их субъективное освещение, через лексико-семантический строй устной бытовой речи, включающей просторечие»[25].

Наиболее ярко это выражено в «Овсяном киселе». Образ крестьянки создается через индивидуальное переживание, через индивидуальное понимание ею процесса роста и созревания овсяного зернышка как процесса жизни живого существа. Она рассказывает о «тяжком времени» маленького ростка и добавляет:

Детушки, так-то бывает на свете; и вам доведётся
Вчуже, меж злыми, чужими людьми с трудом добывая
Хлеб свой насущный, сквозь слёзы сказать в одинокой печали:

---

[24] Жуковский В. А. Стихотворения. СПб., 1825. Т. 2. С. 376.

[25] Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма//Русский романтизм. М., 1978. С. 125.

«Худо мне; лучше бы дома сидеть у родимой за печкой...»
Бог вас утешит, друзья; всему есть конец: веселее
Будет и вам, как былиночке...[26]

Соотнесенность жизни людей и жизни природы, а в конечном счете осознание органического единства человека и природы, характерное для патриархального мышления, подчеркивается в данном случае и благодаря приему параллелизма.

Подобная особенность мышления, можно даже сказать, особая концепция развития мира обнаруживается в идиллии «Тленность» в рассказе дедушки.

Всему черёд: за молодостью вслед
Тащится старость: всё идёт к концу
И ни на миг не постоит. Ты слышишь:
Безумолку шумит вода; ты видишь:
В небесах сияют звёзды; можно
Подумать, что они ни с места... нет!
Всё движется, приходит и уходит.
Дивись, как хочешь, друг, а это так.
Ты молод; я был также молод прежде;
Теперь уж всё иное... старость, старость!
И что ж? Куда бы я ни шёл — на пашню,
В деревню, в Базель — всё иду к кладбищу!
Я не тужу... (115).

Герой убежден в конечности жизни человека, в том, что и миру назначен предел (в дальнейшем он скажет: «Придет пора — сгорит и свет»), но чувство трагедийности не создается, его снимает фраза: «Я не тужу...». С точки зрения героя этот закон жизни нормален, естествен и поэтому гармоничен. Возникает ощущение умиротворенности, потому что

...будешь добр, и будешь
В одной из звёзд, и будет мир с тобою
(116).

Важным моментом при изображении героев «изнутри» является то, что повествование в идиллиях ведется от лица героев, создавая возможность их самовыражения и обнаруживая при этом целое мировоззрение, точнее, грани мировоззрения определенного слоя людей. В этом случае авторский голос уходит на второй план. При этом образ героя может углубляться и за счет передачи особенностей его речи, что более всего характерно для «Овсяного киселя», где в рассказе крес-

[26] Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. 2. С. 108. В дальнейшем текст идиллий цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

тьянки, например, употребляется разговорная, просторечная и диалектическая лексика.

Дети, овсяный кисель на столе; читайте молитву;
Смирно сидеть, не марать руковов и к горшку не соваться;
Кушайте: всякий нам дар совершен и даяние благо;
Кушайте, светы мои, на здоровье; Господь вас помилуй.
В поле отец посеял овёс и весной заскородил:
Вот Господь-Бог сказал: поди домой, не заботься;
Я не засну... (107).

Жуковский вводит в речь слова: марать, соваться, заскородил, поди, как и в дальнейшем: овин, рига, тащиться. Они придают образу крестьянки национальные черты, поскольку в идиллии Гебеля в тех же самых отрывках характерно употребление нейтральной лексики.

Как уже упоминалось выше, повествование в идиллиях ведется от лица героев. Их самовыражение происходит в процессе рассказывания, что тоже очень важно. В идиллиях характерна ориентация на слушателя: в «Овсяном киселе» — «Слушайте ж, дети»; в «Красном карбункуле» — «послушайте, дети»; в «Тленности» это подчеркивается уже в подзаголовке — «Разговор на дороге...». В размеренное повествование идиллий включаются также лирические вставки-обращения, характерные для устной речи. Например, в «Красном карбункуле»:

«Где же, скажите, у Мины был ум?»;
«Вот что, друзья, накануне свадьбы приснилося Мине»;
«Ах! друзья, не сдержал одного, да сдержал он другое»;
«Бедная Мина, зачем ты, зачем ты в себя приходила?» (110).

В «Овсяном киселе»: «Добрые люди, скажите...» и постоянно включающееся в рассказ обращение «Кушайте, светы мои».

Использование Жуковским принципа детальных «эпических» описаний, наиболее ярко выразившегося в арзамасских протоколах поэта, написанных гекзаметром, является важной особенностью и идиллий. Характерный пример из «Овсяного киселя»:

Слушайте ж, дети: в каждом зёрнышке тихо и смирно
Спит невидимкой малютка-зародыш. Долго он, долго
Спит, как в люльке, не ест и не пьёт, и не пикнет, доколе
В рыхлую землю его не положат и в ней не согреют.
Вот он лежит в борозде, и малютке тепло под землёю;
Вот тихомолком проснулся, взглянул и сосёт, как младенец,
Сок из родного зерна, и растёт, и невидимо зреет;

Вот уполз из пелён, молодой корешок пробуравил;
Роется вглубь, и корма ищет в земле, и находит... (107).

Постепенности развития овсяного зернышка вполне соответствует размеренный ритм гекзаметра. Эпичность детализации достигается за счет частого употребления глаголов (в этих девяти строках — 18 раз), выражающих поэтапность развития. Этому способствует и трехкратное употребление «Вот» в начале строки, отсутствующее в оригинале. Смена состояний рождает течение жизни, развивающейся во времени. Каждый этап неравнозначен: глаголы несовершенного вида — спит, лежит, сосет, зреет, роется, ищет — выражают замедленность действия, глаголы совершенного вида — проснулся, взглянул, уполз, пробуравил — подчеркивают динамику развития.

У Гебеля меньшее количество глаголов — 11, к тому же у него менее ярок глагольный оттенок при изображении действий.

Жуковский	Гебель
не пикнет	ни слова
положат, согреют	положат в теплую землю
растет	делается больше, сильнее

Жуковский переводит идиллии «Овсяной кисель» и «Красный карбункул» гекзаметром, а «Тленность» и «Деревенский сторож в полночь» — белым пятистопным ямбом. Выбор этих размеров для поэта не случаен. Прежде всего он связан с влиянием в конце 10-х годов XIX века прозы на поэзию и с формированием лиро-эпических и эпических жанров в эстетике романтизма.

Освоение гекзаметра в 1810-е годы актуализируется вследствие полемики, возникшей в связи с работой Гнедича над «Илиадой». Жуковский в этот период разрабатывает два типа гекзаметра: героический и разговорно-сказовый. И. М. Семенко по поводу создания «Овсяного киселя» замечает: «Разговорно-сказовый гекзаметр привлекал Жуковского как одна из возможностей развития в России повествовательного стиля. Ему было важно при этом, что гекзаметрическая форма облагораживала бытовое содержание, придавала своего рода «священность», значительность самым обыкновенным факторам жизни»[27].

---

[27] Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. С. 226—227.

Заметим, что в 20—40-е годы гекзаметр будет использоваться Жуковским в большей части его произведений[28]. В частности, в 30-е годы разговорно-сказовым гекзаметром будут написаны «Две были и еще одна» (1831), «Неожиданное свидание» (1831), «Сражение со змием» (1831), «Суд Божий» (1831), стихотворная повесть «Ундина» (1837).

В предисловии к «Красному карбункулу» Жуковский следующим образом определяет свою позицию в вопросе освоения этого метра: «Переводчик сказки... желал испытать: 1-е, может ли сия привлекательная простота, столь драгоценная для поэзии, быть свойственная поэзии русской? 2-е, прилично ли будет в простом рассказе употребить гекзаметр, который доселе был посвящен единственно важному и высокому? Не считая опыта своего удачным, он думает, что и то, и другое возможно. Что же касается предлагаемой сказки, то она переведена почти слово в слово»[29].

Можно заметить, что поэт вновь говорит о «простоте рассказа». Попытка же сочетать ее с высоким и важным обнаруживает стремление Жуковского решить проблему соединения поэзии и прозы, поэзии с жизнью. В этом плане большую роль играли протоколы Арзамасских заседаний, написанные гекзаметром. Возможно, что именно в них русский романтик глубоко почувствовал огромные возможности этого метра, его синтетичность, где сосуществуют ритмическая организация и повествовательная стихия. В идиллиях это проявляется в сочетании таких черт, как прозаизация повествования, описательность, эпическая детализация, поэтизация, лиричность, мелодичность. Лишь один пример из «Овсяного киселя»:

Вот с серпами пришли и Иван, и Лука, и Дуняша.
Уж и мороз покусал им утром и вечером пальцы;
Вот и снопы уж сушили в овине; уж их молотили
С трёх часов поутру до пяти пополудни на риге;
Вот и гнедко потащился на мельницу с возом тяжёлым;
Начал жернов молоть; и зёрнышки стали мукою;
Вот молочка подоила от пёстрой коровки родная
Полный горшочек; сварила кисель, чтоб детушкам кушать;
Детушки скушали, ложки обтёрли, сказали: «спасибо» (108—109).

Синтаксические конструкции с переносами слов из одной строки в другую, с относительно свободным порядком слов в предложении придают повествованию характер разговорной речи. Эпическая широта рассказа создается за счет нагнетания

[28] Подробнее об этом см.: Матяш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского//Русское стихосложение. М., 1979. С. 14—96.

деталей. Четырежды повторяемое «Вот» в начале строки выражает продолжительность во времени, поэтапность действия. Но все это не «сухая» проза: стиль эмоционально окрашен; в последних четырех строках поэт пять раз употребляет уменьшительно-ласкательные формы слов: зернышки, молочка, коровки, горшочек, детушки.

Эти особенности идиллий свидетельствуют о том, что в 1810-е годы Жуковский ищет не только новые жанровые формы, но и стремится выработать новый стиль, пригодный и для высокой поэзии, и в «простом рассказе». Опыты создания идиллий высвечивают своеобразие эволюции поэта, присущие ему тенденции развития жанровых форм, которые найдут продолжение в последующем творчестве, в частности в повестях и сказках 1831 года, в «Ундине» (1837). Этот путь приведет его к созданию «Одиссеи».

А. С. Барбачаков

БЛОК И ЖУКОВСКИЙ
(К постановке проблемы)

1

Проблема, вынесенная в заголовок настоящей работы, до сих пор не была представлена в научной литературе в сколько-нибудь развернутом виде. Основную причину такого положения можно усмотреть в некоторой неоднородности и неопределенности известного материала, хотя в ряде работ (П. Громов, З. Г. Минц, Б. И. Соловьев) Блок (особенно ранний) все же включается в цепочку Жуковский — Фет — Вл. Соловьев — символисты. В этой связи ценным и симптоматичным стало наблюдение В. Н. Топорова о том, что «Блок чаще всего усваивает поэтические достижения Жуковского не непосредственно, а в том виде, какой они получили у Тютчева, Фета, Соловьева»[1]. За исключением разрозненных замечаний, брошенных мимоходом, и немногих исследований[2], только В. Н. Топоров, по сути, впервые обозначает контуры указанной проблемы, подробно останавливаясь на реминисценциях А. Блока из В. А. Жуковского. Выявление и анализ реминисценций из Жуковского, рассмотрение их особенностей в поэзии Блока — это только первый слой и начальный этап исследования.

Существенной предпосылкой для постановки вопроса «Блок и Жуковский» могут служить многочисленные упоминания имени и произведений Жуковского в дневниковых записях, анкетах, в контексте переписки поэта, наконец, написание двух рецензий на книги А. Н. Веселовского и Н. К. Козмина о Жуковском[3]. «Первым вдохновителем моим был В. А. Жуковский, — подчеркивает А. Блок в уже зрелые годы в автобиографии (июнь, 1915). — С раннего детства я помню постоянно набе-

[1] Топоров В. Н. Блок и Жуковский: к проблеме реминисценций// Творчество Блока и русская культура XX века: Тез. докл. Тарту, 1975. С. 83—89.

[2] Мушина И. Блок и Жуковский//Звезда. 1980. № 10. С. 216—222; Лесневский Ст. Блок и Жуковский//Лит. учеба. 1984. № 1. С. 195—200.

[3] Рецензии одновременно были помещены в журнале «Вопросы жизни» (1905. № 4—5).

гавшие на меня лирические волны, еле связанные еще с чьим-либо именем...» (VII.12)[4] В. А. Жуковский был для Блока не только учителем или «вдохновителем», но навсегда остался еще и одним из любимых поэтов. Не случайно имя этого поэта в анкетах Блока помещено в одном ряду как с учителями, так и с любимыми поэтами (что не всегда тождественно). Ср.: «Мои любимые поэты — русские Пушкин, Гоголь, Жуковский» (VII. 429). «Какие писатели оказали наибольшее влияние... Жуковский, Владимир Соловьев, Фет» (VII. 436).

Поэзию В. А. Жуковского А. Блок воспринимал очень живо и непосредственно, для него лирик начала XIX века современен и созвучен новому веку. Это было результатом влияния атмосферы почитания первого русского романтика в семейном кругу Блока, где Жуковский был ценен сам по себе, а не как учитель Пушкина. Первый биограф поэта М. А. Бекетова свидетельствует: «Лет в 6 появился у Саши вкус к героическому, к фантастике, а также к лирике... Больше всего ему нравился «Царь Салтан». Тогда же полюбил он «Замок Смальгольм», узнал он и «Сида» в переводе того же Жуковского»[5]. Эти пристрастия Блока-ребенка отвечали, прежде всего, вкусам его матери, руководившей чтением Саши: «Все его детские книжки, сказки, стихи Жуковского и Полонского, конечно, были выбраны ею»[6].

О духовном климате семьи Блока, где особое предпочтение отдавалось В. А. Жуковскому, свидетельствует в мемуарных заметках и Андрей Белый: «И каждый вечер сидели мы за чайным столом, журча о Жуковском, Ундиночке, дядюшке Струе; из-под самоварного крана вытрясывалась черная, кружевная наколка сутуловатой «бабуси», срывающей звук эоловой арфы... Ежедневные трио нарушались явлением <...> второй «бабушки», Софьи Григорьевны Карелиной, таявшей, как и мы, от Жуковского»[7]. Более того, А. Белый отмечает и тот факт, что ранний Блок воспринимался старшим поколением как прямой продолжатель традиций Жуковского: «Я заметил, что Блок возбуждал очень нежные чувства: у дедов и бабушек, внявших Жуковскому и метафизике Шеллинга... Другая старушка, Карелина, Софья Григорьевна... погибающая над Жуковским, — та просто влюбилася в Блоков»[8].

---

[4] Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1963. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[5] Бекетова М. А. Александр Блок и его мать. Л.; М., 1925. С. 27.

[6] Там же. С. 28.

[7] Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 14.

[8] Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 304.

С поэтикой Жуковского связан эпиграф к одному из ранних стихотворений Блока «Я стремлюсь к роскошной воле» (1898) — двустишие, взятое из произведения первого русского романтика «Песня» (Счастлив тот, кому забавы). Это стихотворение Блока, по наблюдению В. Н. Топорова, является в совокупности мозаикой узловых образов из произведений Жуковского «Песня», «Путешественник».

Здесь необходимо помнить и о том, что поэтическое становление Блока приходится на время общего интереса к творчеству первого русского романтика, который был обусловлен пятидесятилетием со дня смерти поэта (1902). Появление полного собрания сочинений Жуковского в 12 томах (1902), дневников поэта с комментариями И. А. Бычкова (1901), писем Жуковского к А. И. Тургеневу (1895), писем-дневников 1814—1815 годов (1907), многочисленных публикаций писем поэта в «Русской старине» и «Русском архиве» в 1900—1903 годах, Татевского (1899) и Уткинского (1904) сборников, включающих многообразные материалы о жизни поэта, исследований А. Н. Веселовского, Н. Ф. Дубровина, В. И. Резанова, университетских сборников, посвященных поэту, в Петербурге, Харькове, Юрьеве стало основой для конкретизации некоторых оценок В. А. Жуковского, для углубления представлений о нем. Все эти материалы в своей совокупности открывали «Коломба русского романтизма» как бы заново. Многочисленные публикации его сочинений, материалов о нем не могли не всколыхнуть литературное сознание эпохи. Известен замысел Блока написать кандидатское сочинение о письмах В. А. Жуковского, к сожалению, так и не осуществленный.

Отмеченные выше и ряд других замечаний, свидетельств и фактов убеждают, что В. А. Жуковский был своеобразным ориентиром и образцом для А. Блока. Тем не менее вопрос о влиянии творчества В. А. Жуковского на становление и развитие поэтического мышления А. Блока (пласт поэзии В. А. Жуковского в творчестве А. Блока) практически до сих пор не был поставлен. Интерес к этой проблеме продиктован как назревшими потребностями в изучении рецепций В. А. Жуковского в эпоху символизма, так и более широкими задачами построения всеобщей исторической поэтики, для которой, по замечанию академика М. Б. Храпченко, «весьма важной проблемой является раскрытие преемственности между способами и средствами художественного выражения различных исторических периодов, различных литературных направлений и жан-

ров»[9]. Кроме того, изучаемый материал тесно связан с вопросом, остающимся и поныне дискуссионным, о генезисе художественного метода Блока.

Романтизм Жуковского, как типологически близкий, стал эстетической основой для определенного культурного круга в восприятии раннесимволистской поэзии. Здесь уместно привести высказывание А. Белого о начинающем К. Д. Бальмонте: «В марте-апреле 1903 года я знакомлюсь с Бальмонтом... в период, когда говорили мне: Гейне, Жуковский, Верлен, Метерлинк... перепевные строчки Бальмонта будили «Эолову арфу» Жуковского; и — символизм в них прокладывал путь; они — синтез романтики с новыми веяниями... еще не расслышался весь эклектизм его ритмов: Верлен плюс Жуковский»[10]. В этой связи любопытно одно суждение А. Блока. В 1901—1902 годах А. Блок делает набросок статьи о новой литературе, где история русской литературы рассматривается в плане борьбы метафизики и мистики с материализмом и высказывается мысль о самостоятельности русского символизма, однако устанавливается его связь с творчеством Тютчева, Фета, Полонского и Вл. Соловьева. Автором осознается здесь и влияние Жуковского в контексте эпохи символизма: «Великие учители — Тютчев, Фет, Полонский, Соловьев пролили свет на «бездну века»... Тютчев, как ранний по времени, встретился еще с романтизмом в духе Шиллера и Жуковского...» (VII. 29).

Можно утверждать, что романтизм Жуковского был близок по духу многим течениям русского символизма. Так, особой популярностью творчество В. А. Жуковского пользовалось в среде «аргонавтов». С. М. Соловьев в письмах к Блоку неоднократно подчеркивал это обстоятельство. Ср. следующие фрагменты: «Стал опять романтиком до такой степени, что готов писать статью, цель которой — доказать превосходство Жуковского над всеми русскими поэтами» (1904)[11]. «Я плачу над Шиллером, размякаю над Фетом и сливаюсь в одно с Жуковским, в которого окончательно влюблен» (1905)[12]. Вспоминая о 1905 годе, Андрей Белый пишет в мемуарах, что «в начале лета в Дедове была мода на Оссиана, Жуковского»[13]. У другого представителя «аргонавтов» — Эллиса (Л. Л. Кобылин-

---

[9] Храпченко М. Историческая поэтика: основные направления исследований//Вопросы литературы. 1982. № 9. С. 78.

[10] Белый А. Начало века. С. 215.

[11] Письма С. М. Соловьева к Блоку//Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1980. Кн. 1. С. 374.

[12] Там же. С. 396.

[13] Белый А. Между двух революций. С. 32.

ский) этот интерес вылился в книгу, выпущенную уже в эмиграции[14].

Общность генезиса символистов и романтиков видна и в поэтике. Не вдаваясь в подробности этого вопроса, сошлемся лишь на высказывания и наблюдения исследователей: «Именно в элегиях Жуковского можно видеть источник важнейшего эстетического принципа и одновременно поэтического приема русских символистов»[15]; «русские символисты довели философско-поэтические концепции, когда-то намеченные Жуковским, до логического предела, за которым равновесие «двух миров» уже не могло сохраняться»[16].

Таковы в главных чертах состояние вопроса и условия, способствовавшие знакомству и усвоению Блоком наследия В. А. Жуковского. Исходя из перечисленных фактов, анализа художественных систем поэтов и замечаний ученых, априорно можно заметить, что «прорывы» В. А. Жуковского в поэтическое сознание XX века происходят как минимум на трех уровнях. Во-первых, это уровень прямого заимствования, который предполагает скрытое или явное реминисцирование, использование ключевых слов и узловых образов, мотивов и сюжетных ходов. Во-вторых, это уровень ритмики и композиции, особенностей построения образов (метафоризация и символизация), жанрово-стилистических тяготений и образований. В-третьих, не менее значительный уровень эстетический, включающий развитие переводческих и художественных принципов поэта, поэтической концепции и философско-мировоззренческих положений. При этом следует помнить, как отмечает В. Н. Топоров, «об особенностях творческой памяти Блока и принципах ее реализации — глубокая (в техническом смысле) переработка чужих образов вплоть до выведения их из исконной ритмической схемы и забвения их генеалогии»[17].

В настоящей работе мы более подробно остановимся на анализе некоторых мотивов, восходящих непосредственно к Жуковскому, в составе цикла А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме».

---

[14] Kobilinski-Ellis L. W. A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. Paderborn, 1933.

[15] Магина Р. Г. Русский философско-психологический романтизм. Челябинск, 1982. С. 29—30.

[16] Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 157.

[17] Топоров В. Н. Указ. соч. С. 85.

2

Цикл «Стихов о Прекрасной Даме» Блока, явившийся неотступным его спутником и любимым детищем на протяжении всей жизни, вобрал все изначальные искания и тяготения поэта, биографические реалии и душевную борьбу. В рамках этого цикла получила развитие и была сформирована поэтическая концепция А. Блока об идее Вечной Женственности. Эта идея, сам образ Вечной Жены вырастают на пересечении самых различных традиций, русских и западноевропейских: философия Вл. Соловьева, учение Шеллинга, поэзия Шиллера и Гете и т. д. И если относительно этих источников образа в научной литературе есть хотя бы суждения и сообщения, то о роли поэзии Жуковского в формировании идеи Вечной Женственности и цикла в целом ничего не было сказано. Но в рецензии на книгу А. Н. Веселовского, когда цикл в основном был завершен, Блок соотносит идею Вечной Жены с поэзией Жуковского: «Девиз жизни Жуковского: «Смерть — великое благо». И она тихо пришла к нему, как дуновение «вечной женственности», в существе которой Жуковский соединял некогда образы Магии и жены» (V. 576). Какие же моменты непосредственно были заимствованы А. Блоком из Жуковского при создании этого образа.

Вначале приведем некоторые примеры использования образов поэзии В. А. Жуковского в рассуждениях о мифе, обнаруженные в дневниковых записях 1901—1902 годов: «Мифы — цветы земные. Они благоуханны только до предела религии. Выше — мифу нет места.

Все великое, земное
Разлетается, как дым»
(VII.49).

«Иное дело — временное, минутное постижение тайны, этот ранний не раскрывшийся «цвет завета», без которого «мы» не могли бы существовать. Такое испытание мига доступно нам, как явствует из жизни учений и пророчеств древних и новых «богоискателей» (VII. 51—52). В том и другом случае, судя по контексту, Блоку необходим был образ «неземного» или запредельного инобытия земного. Такие примеры А. Блок мог найти только у Жуковского. В первом случае использовано двустишие из баллады Жуковского «Торжество победителей» (из Шиллера), во втором привлечена метафора «цвет завета», взятая из одноименного стихотворения поэта. Эти литературные образцы вплетались в ткань блоковской концепции на правах ее важнейших узловых элементов.

В первом фрагменте цитируется двустишие как раз из того места баллады, когда автор эпически поднимается и отстраняется от значительного исторического события, организующего весь композиционный строй стихотворения. Находясь на внеположной сюжетному развитию позиции, он суммарно передает суть происходящего. Здесь важна мысль о предельности «земного», выше — «гнетущие» силы.

Все великое, земное
Разлетается, как дым:
Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим...
Смертный, силе, нас гнетущей,
Покоряйся и терпи;
Спящий в гробе, мирно спи:
Жизнью пользуйся, живущий.
(II.161)[18].

Поэтическая формула «цвет завета» в следующем примере демонстрирует идею мимолетности, являющейся одновременно и актом постижения какой-либо истины или тайны. В поэтической системе Жуковского эта формула, как отмечает А. С. Янушкевич, связана с «разгадкой тайны, открытием символического смысла явления». Это проявление так называемой эстетики «двойного бытия», конкретным воплощением которой у Жуковского выступают образы «покрова», «занавеса», «покрывала»[19]. Целая группа стихотворений 1818—1824 годов: «Цвет завета», «К мимопролетевшему знакомому гению», «Невыразимое», «Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Таинственный посетитель» — выступают в творчестве В. А. Жуковского как своеобразная «лирическая» философия поэта, осознающая связь между «земным» и «небесным». Мотив мимолетности, случайности, мига прекрасного (озарения), приоткрытой тайны является сквозным в этой группе и порождает целый комплекс других мотивов. Таким образом, использование А. Блоком поэтической формулы «цвет завета» в приведенном контексте носит не случайный характер, за ней стоит целостная поэтическая концепция первого русского романтика, которая органично вошла в сознание автора дневников.

Выявленные моменты, заданные и переработанные Жуковским, переосмысливаются и получают свое развитие в рассматриваемом цикле Блока. В целом можно говорить о трех

[18] Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959. Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[19] Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 147.

пластах творчества Жуковского, воздействовавших на становление блоковского цикла: протасовский цикл, письма-дневники, эстетические манифесты. Среди них и отмеченные выше моменты. Идея предельности всего земного, подчиненности небесным силам пронизывает весь цикл, становится неотвязной мыслью лирического героя. Формула «цвет завета» и порожденный ею комплекс мотивов особо ощутимы в первых трех частях цикла (по разбивке, данной во всех последних изданиях), когда лирический герой предвосхищает встречу с «ней», рисует в воображении ее облик и ожидает условных, тайных видений.

Стихотворение «Цвет завета» передает гамму переживаний прекрасного и невыразимого и включает ряд мотивов, получивших дальнейшее наполнение в других произведениях указанной группы. Особую емкость и значимость приобретают в этих стихотворениях образы и мотивы таинственного посетителя (незримого духа, гения), воспоминания о светлом миге, предчувствия условного видения. Они впрямую соотносятся с образом прекрасной в стихотворениях В. А. Жуковского 1818—1824 годов. К этому времени образ возлюбленной у Жуковского теряет некоторую конкретность, которая была, допустим, в стихотворениях «К ней» (1811), «Песня» (О милый друг! теперь с тобою радость) (1811). Главной характеристикой «ее» является теперь «незримость» и «призрачность». Отсюда различные варианты: слитость со всем или разлитость по всему, облеченность в туман или лазоревую пелену. «Ее» нельзя видеть (либо видеть только миг отраженно через сон или призрак), но можно чувствовать ее присутствие сердцем.

И Верная была незримо с нами...
Сии окрест волшебные места,
Со всем была, как таинство, слита
Ее душа присутствием священным,
Невидимым, но сердцу откровенным.
«Цвет завета» (I.323);

И блистая и пленяя —
Словно ангел неземной
Непорочность молодая
Появилась предо мной;
<...>
Я смотрел — а призрак мимо
(Увлекая душу вслед)
Пролетел невозвратимо...
«Лалла Рук» (I.359—360);

Как прелесть первых юных дней —
Явилася она передо мною

В одежде белой, как туман;
Воздушною лазурной
пеленою
Был окружен воздушный стан...
«Привидение» (I.366).

Цикл «Стихов о Прекрасной Даме», аккумулируя различные традиции, учитывает и отмеченные выше мотивы. Отблесками поэзии В. А. Жуковского окрашен образ главной героини цикла. Как и у Жуковского, это жительница «запредельного», которую нельзя видеть, но можно чувствовать. Само восприятие ее лирическим героем цикла на первоначальном этапе родственно восприятию лирического героя, представленному в указанной группе стихотворений Жуковского. Незримость, призрачность, разлитость по всему, покров из лазури и тумана — именно в таком виде вначале входит «она» в сознание лирического блоковского цикла.

Дочь блаженной стороны
Из родимого чертога
Гонит призрачные сны...
(I.85).

Кто-то шепчет и смеется
Сквозь лазоревый туман...
(I.89).

Прозрачные, неведомые
тени
К тебе плывут, и с ними Ты плывешь,
В объятия лазурных
сновидений,
Невнятных нам, — Себя Ты отдаешь
(I.107).

Тебя не вижу я, и долго бога нет
(I.109).

Ты — другая, немая,
безликая,
Притаилась, колдуешь в тиши
(I.142).

Образ покрова или занавеса, отгороженной тайны, активно разрабатываемый В. А. Жуковским, продолжает развитие и в цикле А. Блока. В качестве занавеса в «Стихах о Прекрасной Даме» выступают различные состояния или переходные явления природы (лазоревый закат, туманное утро, вечер, сумерки), окружение лирического героя. Например, в стихотворении цикла «Сегодня шла ты одиноко» идея занавеса конкретно реализуется в виде очертаний гор и густого леса, мешающих слиться лирическому герою с «ней».

Идея предельности всего земного и ограниченность возможностей смертного в познании иного, высшего мира получает развитие в цикле А. Блока с опорой на романтическую картину мира с противопоставлением «здесь» — «там». В свете романтического двоемирия В. А. Жуковского оппозиция «здесь»—«там» приобретает у него вид поэтической философии. Двойственным представляется у Жуковского внешний мир, скрывающий за видимыми явлениями некую таинственную сущность. В этой связи И. М. Семенко отмечает: «Жуковский видит в образах природы присутствие тайной, мистической жизни, видит «душу», с которой может общаться его собственная душа»[20]. С этим же связаны и образ покрова или занавеса, идея незримости героини и момент слитности ее с явлениями природы, образ таинственного посетителя как вестника иного мира, что в свою очередь отчетливо обнаруживается и в цикле Блока. Моменты одухотворения картин природы в цикле «Стихов о Прекрасной Даме» становятся функционально значимыми. Различные явления природы и переходные состояния выполняют здесь функцию тайных или условных видений, своеобразных знаков, посланных из заоблачной сферы.

Из сумрака зари — неведомые лики
Вещают жизни строй и вечности огни...
(I.110).

Вечереющий сумрак, поверь,
Мне напомнил неясный ответ...
(I.149).

В этом же ряду может быть рассмотрена тема «невыразимого», обозначенная В. А. Жуковским и ставшая одной из магистральных в русской поэзии. Здесь следует прежде всего упомянуть отрывок В. А. Жуковского «Невыразимое» (1819), где эта тема воплощена в сконцентрированном виде. А. С. Янушкевич, обращаясь к этому произведению, отмечает, что «это устойчивый мотив его лирики 1818—1824 гг., своеобразный подтекст мотива «таинственного покрывала»[21]. В стихотворении «Невыразимое» прежде всего говорится о языке искусства, некоем противоречии между чувственным восприятием и оформлением увиденного в языке. Помимо «ярких черт», которые улавливаются мыслью, есть еще то, «что слито с сей блестящей красотою — сие столь смутное, волнующее нас». В данном слу-

[20] Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. С. 100.
[21] Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. С. 152.

чае, между прочим, указывается и на особую емкость и значимость чувственного по сравнению с рациональным.

Своеобразное преломление темы невыразимого находим и у Блока. Вторая часть цикла «Стихов о Прекрасной Даме» открывается стихотворением, где провозглашено: «Небесное умом не измеримо, Лазурное сокрыто от умов». Если и можно познать небесное, то не на рациональном уровне. Это могут быть сны, видения, посланные свыше, и «предчувствия» лирического героя. В этом плане с темой невыразимого тесно переплетается мотив предчувствия. При этом почти вся вторая часть блоковского цикла активно разрабатывает мотив предчувствия, наиболее полно воплощенный в стихотворении «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо».

Мотив предчувствия был разработан и заложен в русской литературе В. А. Жуковским не только в поэзии («Но сладостным предчувствием теснится на сердце мне грядущего мечта» (I.324), «Иль Предчувствие сходило к нам во образе твоем» (I.369), но и на общефилософском уровне. Как отмечает А. С. Янушкевич, первый русский романтик «стремится теснее связать натурфилософию с поэзией, выявить связи окружающей природы и человеческих чувств»[22].

Интересно, что само понятие «предчувствие» и связанная с ним тревога прямо соотносятся у Блока с именем В. А. Жуковского в рецензии на книгу А. Н. Веселовского: «Для Жуковского настало время одиноких тревог, предчувствия (разрядка моя — *А. Б.*) первой большой любви. Подробности этой несчастной любви к кузине — Марье Андреевне Протасовой — слишком известны» (V. 574).

В отмеченном пучке мотивов указанной группы стихотворений В. А. Жуковского 1818—1824 годов стягивающей нитью является формула «цвет завета» — «символ любви и жизни молодой». В стихотворении В. А. Жуковского «Цвет завета» важным звеном композиции является своеобразная любовная клятва, данная лирическим героем неизвестной: «Играли мы на тайном праге света... Тогда был дан вам мною цвет завета» (I.323). Эта идея клятвы, предначертанности встречи с Прекрасной становится одним из организующих начал цикла «Стихов о Прекрасной Даме». В этом плане наиболее интересным является стихотворение блоковского цикла «Я все гадаю над тобою», где слово «завет» становится ключевым. Лирический герой словно подтверждает верность завету и ждет того же от

[22] Там же. С. 153.

«нее» («Или великое свершилось, и ты хранишь завет времен»; «Но я, покорствуя заране, знай, сохраню святой завет» (I. 123).

В настоящей работе мы фрагментарно остановились на рассмотрении блоковского цикла в связи с группой стихотворений В. А. Жуковского, в которой особо развито «символическое мышление». Отмеченные выше переклички мотивов, тем и образов носят далеко не случайный характер. Можно утверждать, что символизация бытия как принцип восприятия действительности у Жуковского в указанной группе стихотворений и у Блока в цикле «Стихов о Прекрасной Даме» связана с общими философскими принципами. В этом плане проблема соотношения романтизма В. А. Жуковского и символизма А. Блока открывает широкие горизонты исследования. Не менее плодотворным стало бы рассмотрение балладных ритмов как в структуре блоковского цикла, так и в драматических опытах. Не случаен в этой связи и тот факт, что в составе рассматриваемого цикла есть стихотворение «Ночь на Новый год», явившееся прямым реминисцированием из баллады Жуковского «Светлана». Рассмотрение жанрово-тематических образований А. Блока в связи с жанрами поэзии первого русского романтика, а также сопоставление переводческих принципов поэтов и воплощение исторической тематики заслуживают отдельного внимания.

А. И. Куляпин

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОДЕКС РУССКОЙ КРИТИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

1

Литература конца XVIII века создает устойчиво отрицательный образ критика — завистливого, невежественного, бездарного, и пристрастного. Так, в галерее сатирических типов «Прогулок» Александра Клушина критик — человек «с нахмуренным лицом, похожим на кривляющуюся обезьяну»[1]. И далее стандартный набор признаков — невежественность, недоброжелательность и т. п. Далекий от сатирического направления карамзинский «Вестник Европы» публикует статью «Топографическое описание царства Поэзии»[2], где «дерзкие Критики и заговорщики» характеризуются, как «люди опасные и жесткие, которые не хотят жить в мире с народом Поэзии»[3]. Журнал «Приятное и полезное препровождение времени» упоминает критика в соседстве со скупцом и лицемером: «Пусть критик на щет злоречия старается приобресть себе славу! Я ему не препятствую. Всякой смертный самолюбив, а сие льстит его самолюбию»[4].

Высокая оценка критики встречается на страницах журналов редко и, как правило, сопровождается рядом оговорок. Показательна позиция Крылова и его окружения. Отношение журнала «Зритель» к критике выражено статьей «Размышления о критике»: «Критика, как Анатомия, доведена до такой степени тонкости, которая делает честь нашему веку: но какою несчастною судьбою весьма многие за нее берутся и вместо по-

---

[1] Зритель. Ежемесячное издание 1792 года. СПб., 1792. Ч. II. Июнь. С. 161. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: Зритель (часть, месяц, страница).

[2] В журнале указано, что эта статья — перевод с французского. Однако нельзя не отметить, что она в значительной степени русифицирована. Упоминаются славянский и русский языки, Москва, русские стихотворцы и т. д.

[3] Вестник Европы, издаваемый Николаем Карамзиным. М., 1802. Ч. 4. № 13. С. 8. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: (год, часть, номер, страница).

[4] Приятное и полезное препровождение времени. М., 1795. Ч. 8. С. 5.

правления, только что портят» (Зритель. Ч.III. Октябрь, с. 154). Несмотря на то, что статья — перевод с французского, она отражает общее недовольство состоянием современной критики и показывает опасность злоупотребления ею. На этом фоне высказывания Карамзина о критике на страницах «Вестника Европы», так часто привлекавшие внимание исследователей, не выглядят столь уж неожиданными.

Чем объясняется такое единодушие писателей диаметрально противоположных направлений? Карамзин подчеркивал именно общепризнанность оценки, когда писал в объявлении об издании «Московского журнала»: «Кто не признается, что до сего времени весьма немногие книги были у нас надлежащим образом критикованы»[5]. Очевидно, что в основе этого совпадения позиций — глубокая неудовлетворенность господствующими тенденциями в критике XVIII века. Классицистическая критика отличалась откровенным субъективизмом и догматизмом, анализ произведения подменялся нападками на личность автора. Яркий пример тому полемика Сумарокова и Тредиаковского, в ходе которой противники прибегали к любым средствам, вплоть до доноса. Литературная полемика приобрела форму скандала.

Не могла удовлетворить писателей рубежа веков и та идеальная модель критики, которую пытались создать Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков, хотя многие принципы эстетического и этического кодекса критики, выдвинутые русскими классицистами, оказали на них заметное воздействие.

Теория литературной критики XVIII — начала XIX века становилась уже предметом рассмотрения в научной литературе. Этой теме посвящены основательные статьи А. С. Курилова и В. В. Бунтури[6]. В центре нашего внимания будет прежде всего проблема влияния эстетического кодекса критики на ее жанрово-стилевое своеобразие.

2

В наиболее развернутом виде критический кодекс русского классицизма представлен в статье Ломоносова «Рассуждение

[5] Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 6. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: (том ,страница).

[6] Курилов А. С. Теория критики в России XVIII — начала XIX века// Проблемы теории литературной критики. М., 1980. С. 167—184; Бунтури В. В. К вопросу о формировании «предмета» русской литературной критики (вторая половина XVIII в.)//Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. М., 1979. № 1. С. 24—32.

об обязанностях журналистов...». Автор выстраивает ряд оппозиций. Справедливости, благопристойности, основательности, устремленности к истине противопоставлены дух пристрастия, посягательство на репутацию автора, поспешность, уступки страсти. Выделенные понятия оказали наибольшее воздействие на жанрово-стилевое своеобразие классицистической критики. Очевидно, что программа Ломоносова в первую очередь обеспечивает господство ratio над emotio в стиле критики. В соответствии с господствующим стилем строится жанровая система. На первый план выдвигаются скорее эстетические жанровые формы: поэтика, риторика, рассуждение, где объективность, основательность суждений, логика возведены в правило.

Подчеркнем парадоксальность классицистской концепции. Крайний субъективизм, немотивированность оценок, догматизм также заложены в ней изначально. Ломоносов не случайно упоминает о «своего рода литературных трибуналах для оценки сочинений и воздания должного каждому автору согласно строжайшим правилам естественного права»[7]. Оценка с позиции обладания конечной истиной очень важна в иерархической системе классицизма. Оценочная функция формирует даже особый жанр — «поэтический кадастр», по терминологии Ю. М. Лотмана[8]. Вполне закономерно и появление таких статей, как «Критика на оду» Сумарокова.

Главным залогом беспристрастности должно было стать требование этического порядка, но логично вытекающее из эстетики классицизма. Наиболее отчетливо оно сформулировано у Тредиаковского в «Письме, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном...»: «Я не прикоснусь ни ко нравам господина автора, ни к его состоянию: искусство его в сочинениях станет токмо пред мой суд»[9]. Имя оппонента под запретом, на протяжении всей статьи Тредиаковский настойчиво называет его «нашим автором», несколько раз — «господином пиитом», «великим словесником», т. е. подчеркивает свой интерес исключительно к литературной деятельности Сумарокова, а не к его личности.

Такое разграничение сфер (доступной для критики и недоступной) вполне в духе классицизма. При господстве нормативных стилей индивидуальное начало играло ограниченную роль, поэтому можно было абстрагироваться от личности твор-

---

[7] Русская литературная критика XVIII века. М., 1978. С. 46.

[8] См. об этом: Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов//Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 59.

[9] Русская литературная критика XVIII века. С. 73.

ца. «Читатель не нас, но наши сочинения разбирает», — писал Сумароков[10]. Однако и в данном вопросе классицистский кодекс оказался в противоречии с практикой. Тредиаковский в уже упомянутом «Письме...» явно в разрез своим собственным установкам не останавливается, по определению Сумарокова, перед «бранью» в адрес оппонента, дискредитирует его личность. Столь же непоследователен и сам Сумароков.

3

Несколько иных позиций придерживался Н. И. Новиков. Хотя в предисловии к «Санкт-петербургским ученым ведомостям» он почти дословно повторяет Тредиаковского: «Ничто сатирическое, относящееся на лицо, не будет иметь места в «Ведомостях» наших; но единственно будем мы говорить о книгах, не касаясь нимало до писателей оных»[11]. Деятельность Новикова и как сатирика, и как критика, по сути, не согласуется с этим положением. Подлинно новаторским явлением в русской критике стал «Опыт исторического словаря о российских писателях». Интересно, что даже в 1813 году «Вестник Европы» считал, что в «Словаре» «вовсе не следовало бы произносить о живом писателе мнения, ни на каких доводах неосноваанаго» (ВЕ. 1813. Ч. 72. № 23, 24. С. 228; разрядка моя — *А. К.*). Понятно, что Новиков, нарушив классицистское табу на упоминание имени живого писателя и не развернув систему обширной аргументации, чему препятствовал выбранный им жанр, заслужил от современников упрек в пристрастности:

> Кто с ним (Словарником. — *А. К.*) ватажился, был друг ему и брат,
> Во святцах тот его не меньше как Сократ, —

писал недовольный статьей о себе В. Петров (ВЕ, 1813. Ч. 72. № 23, 24. С. 230).

И все же новаторство Новикова-критика носило ограниченный характер. Русский просветитель не усматривает тесных связей между биографией писателя, его личностью, психологией и его произведениями. Поэтому, вероятно, для него нет противоречия между обязательством «говорить о книгах, не касаясь нимало до писателей оных» и намерением «вносить в листы наши касающееся до описания жизней российских писателей, которое бы могло служить споможением ко приведению в лучшее совершенство (сочиненного г. Новиковым) «Опыта ис-

[10] Там же. С. 122.
[11] Там же. С. 204.

торического словаря о российских писателях», напечатанного в СПб., 1772 года»[12].

4

Издатель «Московского журнала» предпочитал не высказывать открыто своих взглядов на критику, если не считать дежурной фразы «Хорошее и худое замечено будет беспристрастно» в объявлении об издании «Московского журнала» (Карамзин. Т. 2. С. 6). Но, не вступая в теоретические дискуссии, Карамзин подвергает классицистскую программу очень серьезному пересмотру.

Среди критических жанров главное место на страницах «Московского журнала» занимают рецензии. Это заметный шаг вперед, поскольку бесстрастность, основательность, возведенные в правило, осуждение поспешности были серьезным тормозом для развития жанра рецензии. Новаторство Карамзина особенно заметно на фоне позиции «Зрителя»: «Увидев драму в первый раз на театре, нельзя об ней судить, по крайней мере я так думаю» (Зритель, Ч. 1. Февр. С. 8). Карамзина-рецензента, напротив, отличает оперативность отклика. Эстетические корни этой оперативности — установка на непосредственную реакцию, связанная с центральной категорией сентиментализма — чувствительностью. Отсюда — активизация в первую очередь театральной рецензии.

Русский сентименталист пытается уйти от присущего классицистской критике субъективизма оценок под вывеской непререкаемой истины. Впрочем, уже критическая программа Новикова провозглашала не субъективизм приговора, а субъективность мнения: «Критическое наше рассмотрение какой-либо книги не есть своенравное определение участи ее, но объявление только нашего мнения об оной»[13].

Беспристрастность субъективного мнения, часто выраженного от первого лица, в рецензиях Карамзина обеспечивается либо тем, что окончательная оценка предоставляется читателю, либо сопоставлением с реакцией зрителя (читателя). Яркий пример первого варианта — рецензия на книгу «Жизнь и похождения бедного человека из Токкенбурга». Автор дважды апеллирует к читателю: «Мы не хотим решить, а приведем только одно место...»[14]; «Теперь суди читатель Женевца с Токкенбургцом...» (МЖ. Ч. II. Апр. С. 102).

---

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] Московский журнал. М., 1802. Ч. 3. С. 98. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: МЖ (часть, месяц, страница).

Очевидно, что этот компромиссный путь не мог до конца удовлетворить Карамзина, поскольку противоречил его ориентации на просвещенный вкус. Показательно то расхождение со зрительской оценкой (точнее, с оценкой партера), которое постепенно намечается в театральных рецензиях «Московского журнала». В рецензии на «Эмилию Галотти» (январь 1791 г.) позиция рецензента производна от зрительской, причем зритель не дифференцирован. «Сия трагедия есть одна из тех, которых почтенная московская публика удостаивает особенного своего благоволения. Уже несколько лет играется она на здешнем театре и всегда при рукоплесканиях зрителей» — таково начало статьи (Карамзин. Т. 2. С. 10). В июньском номере соотношение уже иное: точка отсчета — отзыв «людей, упражняющихся в Литературе, которых мнение бывает наконец мнением Публики» (МЖ. Ч. II. Июнь. С. 305). Хотя разрыва в оценках еще нет: «В ложах и в партере видел я катящияся слезы: самая лестная похвала, какою может только славиться сочинитель Драмы!» (МЖ. Ч. II. Июнь. С. 306). И только в последнем номере «Московского журнала» позиция рецензента (и «истинных знатоков театра») открыто противопоставлена оценке зрительской массы: «Она (г-жа дю-Плесси. — *А. К.*) заслуживает имя хорошей Актрисы, несмотря на все критики Московского партера» (МЖ. Ч. VIII. Дек. С. 331): Эта оппозиция «истинные знатоки» — «грубый партер» сохранится и на страницах «Вестника Европы» (см.: ВЕ. 1802. Ч. IV. № 16. С. 330).

5

Более определенно конфронтация сентименталистского кодекса критики с классицистским наметилась в «Вестнике Европы».

Острие удара Карамзин направляет против дидактизма критики. В программной статье, открывающей первый номер журнала, издатель заявляет: «Для истинной пользы искусства артист может презирать некоторые личные неприятности, которые бывают для него следствием искреннего суждения и оскорбленного самолюбия людей: но точно ли критика н а у ч а е т писать?»[15]. (Карамзин. Т. 2. С. 116; разрядка моя — *А. К.*). Этот вопрос еще и спор с собой, ведь в период издания «Мос-

[15] Ср. выпад против дидактизма сентименталиста К. Ш-ва (Князя Шаликова) в статье «Нечто о Макарове»: «Рассматриватель рецензий, помещенных в Московском Меркурии, говорит: «надобно то и то; надобно так и так» —знаем; но сто поучений не стоят одного примера» (ВЕ. 1804. Ч. 18. № 24. С. 295).

ковского журнала» Карамзин был достаточно тесно связан с традицией рационально-дидактического стиля и исповедовал именно «научающую» критику. Практически все его статьи в «Московском журнале» содержат замечания, пожелания, поучения авторам, в театральных рецензиях — актерам. Причем Карамзин помимо привычных использовал и оригинальные формы дидактики, такие как обучающие подстрочные примечания при публикации сочинений начинающих авторов (см.: МЖ. Ч. VI. Май — «Шарлотта на Вертеровой гробнице»; МЖ. Ч. VI. Июнь — «К лире»). В «Вестнике Европы» дидактизм едва ощутим.

Определяя программу журнала на 1803 год, Карамзин ставит под сомнение важность оценочной функции критики: «Лучше прибавить что-нибудь к общему *мнению*, нежели заняться его оценкою» (Карамзин. Т. 2. С. 128). Фактически он продолжает скрытую полемику с классицистской программой и в определенной степени пересматривает свои взгляды предыдущего периода, времен создания «поэтического кадастра» («Поэзия»).

Существенное значение для понимания позиции Карамзина — издателя «Вестника Европы» имеет написанная в 1793 году статья «Что нужно автору?». Здесь он формулирует программное для сентиментализма положение: «Творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей»; автор «пишет портрет души и сердца своего» (Карамзин. Т. 2. С. 60, 61). Мысль эта часто встречается и на страницах «Вестника Европы», например: «Слог должен быть верным изображением Писателя» (ВЕ. 1802. Ч. II. № 6. С. 127). Или в более широком толковании: «Изъясняем характер человека делом, и дело характером человека» (ВЕ. 1802. Ч. V. № 17. С. 38).

Ясное понимание индивидуальной неповторимости стиля и тенденция к психологизации критики сопротивлялись попыткам «говорить о книгах, не касаясь до писателей оных». Тем не менее Карамзин не хотел отказаться от генетически восходящего к классицизму принципа, учитывая реальную опасность превращения критики на произведение в нападки на личность. Единственная, опубликованная в 1802 году в «Вестнике Европы» рецензия демонстрирует его приверженность к устоявшимся этическим нормам литературной полемики: «Господин Переводчик не сказывает имени своего: такая скромность заставляет нас думать, что он не есть враг Критики; а Критика с своей стороны не будет его врагом» (ВЕ. 1802. Ч. III. № 10. С. 144—145).

Наличие (отсутствие) имени автора под произведением (а следовательно, и представления о его личности) играет знаковую роль запрета (разрешения) критики[16].

Итак, Карамзин отверг оценочную и дидактическую функцию критики, серьезно трансформировал рационально-дидактический и оценочно-рецензентский стили. Естественно, что привычные жанры критики (в том числе жанр рецензии) становятся для него неприемлемыми. В то же время наличие в программе Карамзина остатков классицистического кодекса сдерживает развитие новых форм. В результате раздел критики исчезает со страниц «Вестника Европы».

И все же русский сентименталист находит наиболее адекватный своим взглядам на критику жанр — литературный портрет («О Богдановиче и его сочинениях»). Автор статьи реализует уже знакомый нам тезис: «Жизнь и характер сочинителя видны в его творениях» (Карамзин. Т. 2. С. 153). То, что раньше мыслилось бы раздельно, как «Жизнь Богдановича» и «О произведениях Богдановича», слилось воедино. Причем Карамзин выбирает компромиссный путь, создавая, по сути, некролог[17]. Выпад против критики в конце статьи также свидетельствует о не до конца преодоленных противоречиях в позиции Карамзина.

Актуализация разных эстетических принципов обусловливает вариативность стиля и жанров критики внутри одного творческого метода. Карамзин-критик в «Вестнике Европы» использует совершенно иные, нежели в «Московском журнале», жанрово-стилевые формы, оставаясь сентименталистом.

6

Жуковский вырабатывает новое отношение к критике и реабилитирует личность критика. То, что считалось подлинным лицом критики, для него — злоупотребление ею. В разрез общепринятой точке зрения русский романтик утверждает, что «звание критика и весьма важное и весьма трудное»[18], истин-

---

[16] Ср. аллегорическое описание литературной полемики в «Сне, найденном в старых бумагах моего дедушки»: «Но только лишь послышалось имя того Топастопата, то вооруженные на него неучи в миг рассыпались» (Зритель. Ч. 3. Нояб. С. 182).

[17] Впрочем, даже в 1816 г. Вяземский в статье о Державине писал: «Утратою великих людей, сею горестною ценою, покупается прискорбное право говорить о них свободно» (ВЕ. 1816. № 15. С. 223).

[18] Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 220. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: Жуковский (страница).

ные критики «так же редки, как и великие художники» (Жуковский. С. 221).

В идеальном характере критика, который нарисован в статье «О критике», также расставлены некоторые новые акценты: «Он (критик. — *А. К.*) знает все правила искусства, знаком с превосходнейшими образцами изящного; но в суждениях своих не подчиняется рабски ни образцам, ни правилам: в душе его существует собственный идеал совершенства» (Жуковский. С. 220; разрядка моя. — *А. К.*). Классицистские правила, образцы, столь чтимые сентименталистами, вытесняются «собственным идеалом» критика. Романтический кодекс узаконивает субъективность оценки.

Жуковский ориентирует критику прежде всего на читателя и в соответствии с этим ставит перед ней широкие просветительские задачи. Цель критики не в том, чтобы научить писать или оценить написанное, но «в распространении вкуса» (Жуковский. С. 220). Критика же «научающая», ориентированная на нужды писателей, в значительной части перемещается в дружескую переписку.

В романтической программе отсутствует запрет касаться личности писателя. Беспристрастность гарантируется высокими этическими требованиями, некоторое ограничение стилевой свободы — барьер на пути «неумеренного язвительства»: «Язык его (критика. — *А. К.*) должен быть важен и прост, и только в необходимых случаях (когда простое убеждение недостаточно) позволяется ему употребить оружие насмешки» (Жуковский. С. 223). Пародийно-иронический стиль, объективно отвечающий эстетике романтизма, был сознательно вытеснен в эпистолярную и стихотворную критику, не предназначавшуюся для печати.

Критические статьи и редакторская деятельность Жуковского отражают процесс постепенного разделения эстетики и критики. На протяжении 1808 и большей части 1809 года Жуковский — издатель «Вестника Европы» сохраняет рубрики, введенные еще Карамзиным: «Литература и смесь», «Политика». Начиная с № 21 за 1809 год издатель вводит иную рубрикацию: «Словесность», «Науки и искусства» (где иногда появляется раздел «Эстетика»), «Критика», «Смесь». Статьи «О критике», «Два разговора о критике», создающие эстетическую базу критики, помещены в разделе «Эстетика».

В то же время Жуковский создает оригинальный тип статьи, синтезируя эстетику и критику. Показательно название «Критический разбор Кантемировых сатир с предварительным рассуждением о сатире вообще» — эстетическая и критичес-

кая части обозначены здесь достаточно четко. Конечно, синтез критики и эстетики в статьях о Крылове и Кантемире имеет иную природу, нежели синкретизм критико-эстетического мышления классицистов.

7

Эстетический кодекс критики неразрывно связан с характером творческого метода литературы. Через эстетический кодекс творческий метод оказывает влияние на жанрово-стилевые особенности критики. Очень важен вопрос об эволюции соотношения эстетики и критики.

В классицизме критика занимает подчиненное положение, еще недостаточно отпочковавшись от эстетики. Суд критики вершится согласно поэтико-риторическим догмам, критик выступает как своеобразный хранитель правил. Естественно, что жанрово-стилевые формы критики зависимы от догматов эстетического мышления.

Критика сентименталистов — это «эмпирическая критика». У нее нет пока четкого понимания своих принципов и задач. Не случайно Карамзин ни разу развернуто по поводу критики так и не высказался. Благодаря категории чувствительности критическое мышление сентименталистов становится более импульсивным, оперативным. Этим объясняется культивирование в первую очередь форм непосредственного отклика.

Синкретизм критико-эстетического мышления разрушается романтиками. Жуковский делает критику наукой об искусстве. Критика формируется на основе эстетических критериев, вместе с тем она перестает занимать подчиненное положение. Критика и эстетика уравниваются в правах, более того, взаимодополняют друг друга. Осознание большой значимости критики, сыгравшее столь заметную роль в истории русской литературы, было вполне закономерным итогом деятельности Жуковского-критика.

Жуковский подводит итог более чем полувековым спорам вокруг критики. Его статью «О критике» в известном смысле можно назвать «энциклопедией теории русской критики». Немаловажная заслуга «Коломба русского романтизма» заключается в том, что он в теории и на практике устранил многие противоречия, сдерживавшие дальнейшее развитие русской литературной критики.

В. А. Мартынов

ФОРМИРОВАНИЕ ДИАЛОГИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В КРИТИКЕ ЛЮБОМУДРОВ

Осенью 1830 года А. С. Пушкин пишет: «...Наша критика может представить несколько отдельных статей, исполненных светлой мыслью и важного остроумия. Но они являлись отдельно, в расстоянии одна от другой, и не получили еще веса и постоянного влияния. Время их еще не приспело»[1]. Это замечание отражает мнение А. С. Пушкина о том, что в то время критика в России еще не выделилась в самостоятельное образование, занимающее вполне определенное место, что представление о серьезном положительном значении критики еще только утверждается. И если к началу 1830-х годов положение начинает меняться, то в середине 1820-х критик — это пока еще тот, кто судит (ср. неологизм А. А. Бестужева: «перекритика»), но не создает новые ценности. Поэтому критическая статья часто воспринимается как выпад личного порядка, как оскорбление, а возражение на критику, т. е. полемика, столь же часто оказывается выяснением отношений. Взаимодействия в паре «писатель» — «критик» в таких случаях — общение двух человек, еще не полностью опосредованное установкой на нечто общее, что выше обоих. Поэтому для писателя критик — м о й. Само же слово «критик» для 20-х годов чаще «низкое», оно не нуждается в снижающем эпитете, чтобы звучать почти оскорбительно: «Напрасно, критик, гонишь ты Их златокрылые мечты...» (Ф. И. Тютчев).

Формы критики этого времени разнообразны и непостоянны. Это связано с поиском той позиции, которая позволит соединить гражданственность с эстетическими критериями, требовательное, активное отношение — с объективностью. Поэтому такой универсальной и значительной для критики оказывается проблема жанра. Поиск жанровых форм — момент, особенно необходимый в эпохи становления и перелома.

[1] П у ш к и н А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 199.

Значительный интерес представляет изучение жанровых форм критики любомудров, прежде всего ввиду несомненного их новаторства в этой области.

Обращает на себя внимание интерес любомудров к диалогу, жанру, имеющему многовековую традицию, в философии прежде всего. Но в эпоху романтизма границы философии размываются. Мировоззрение романтика, эстетическое в своей основе, синтетично и универсально. Эстетика, с одной стороны, оказывается натурфилософией, а с другой — обращена к практической жизнедеятельности. Отделить эстетику от критики у романтиков зачастую невозможно. Проблематика общефилософского трактата переходит в критическую статью, и наоборот. Взаимосвязаны и жанровые формы философии, эстетики, критики романтиков.

Первым диалогом в публицистике любомудров был эстетико-философский трактат Д. В. Веневитинова «Анаксагор. Беседа Платона». Он был опубликован в 1830 году в альманахе «Денница», но написан еще в 1825. В творчестве самого Веневитинова этот диалог остался единственным. И не случайно. Содержательные возможности, заложенные в диалогической форме, не проявлены в «Анаксагоре» сколько-нибудь полно. Обращение Веневитинова к диалогу объясняется прежде всего стремлением подчеркнуть философичность текста, значительность и вечность его проблематики. Важен не столько диалог сам по себе, сколько ореол легендарной античности и созданная этим ореолом дистанция. Все это выражают имена участников: Платон, Анаксагор. Оба имени освобождают автора от необходимости мотивировать «высокий» статус обсуждаемых вопросов. В диалог входит, однако, много заданного, что лишает его подлинно диалогического развития и превращает в монолог. Последующие диалоги любомудров, появившиеся в «Московском вестнике» в 1827 году, обнаруживают скорее отталкивание от жанровой формы «Анаксагора», нежели ее влияние.

Первым печатным диалогом любомудров был «Разговор о возможности найти единый закон для изящного», опубликованный С. П. Шевыревым в первом номере «Московского вестника» за 1827 год. Следующим — перевод статьи Гете «Разговор об истине и правдоподобии в искусстве», выполненный тем же Шевыревым. Перевод появился в восьмом номере журнала, в апреле, но, вероятно, работал над ним Шевырев значительно раньше, так как с февраля по август 1827 года он находился в поездке по родной Саратовской губернии и не принимал участия в издании журнала. Во всяком случае, оригинальное сочи-

нение Шевырева «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» обнаруживает следы влияния трактата Гете, являясь выражением творческого развития его идей. Поэтому начать анализ необходимо с «Разговора об истине и правдоподобии в искусстве», с его перевода в «Московском вестнике».

Если задать вопросы: «Можно ли в «Разговоре об истине...» вычленить завершенную концепцию-идею? Есть ли здесь персонаж, которому «истинные» положения принадлежат и известны с самого начала?» — то ответ будет положительным. Мнение Защитника художника, или, по Шевыреву, Адвоката, — это и мнение автора диалога. Есть, однако, в этом тексте и нечто такое, что отличает его от простого изложения определенного мнения, перебиваемого рядом риторических вопросов, приписанных другому лицу (почти так обстоит дело у Веневитинова). Это приближает «Разговор об истине...» к подлинному диалогу. Интересно, что наиболее точную формулировку того тезиса, которому посвящена вся статья в целом, дает Зритель — второе лицо диалога: «Конечно, прекрасная опера заключает в себе свой малый мир, где все совершается по особым законам, по которым и должно судить обо всех явлениях этого особого мира с особыми свойствами»[2]. С другой стороны, в репликах Адвоката обнаруживается направленность на собеседника, принципиальное внимание к его позиции.

Адвокат: «Извините, Вы сами себе противоречите: я Вам докажу, что Вы этого совсем не желаете»[3]. В этой реплике скрыто значительно большее, нежели отрицание мнения противника, не просто: «Вы не правы», но: «Вы желаете, чувствуете не «это», а нечто иное, но неверно осмысляете свое состояние».

По Гете, реальный опыт нашего восприятия искусства является более истинным, «здоровым», чем те представления, нормы, которые берут на себя право руководить нашим отношением к искусству. На раскрытии противоречий такого рода, на обнаружении элементов «истинного» опыта и строится «Разговор об истине...». Адвокат внимательно фиксирует проявления чувственного опыта Зрителя: «А между тем Вы вполне довольны, вполне наслаждаетесь»[4]. Подчеркиваются моменты сходства, близости персонажей диалога, и из этого исходит движение мысли Адвоката: «Позвольте мне, не сходя с точки, на которой мы теперь стоим, сделать Вам несколько вопросов...»[5]

---

[2] Московский вестник. 1827. Ч. 2. С. 341.
[3] Там же. С. 336.
[4] Там же. С. 338.
[5] Там же. С. 339.

Известная общность позиций Адвоката и Зрителя является конструктивной, необходимой частью «Разговора об истине...», поэтому можно сделать вывод, что это произведение Гете—Шевырева содержит в себе предпосылки неформального диалогизма. Для самого же Шевырева работа над этим трактатом была заявкой на дальнейшее развитие диалогической формы, впервые у любомудров освоенной в «Анаксагоре» Д. В. Веневитинова. Выражением этой тенденции и стала оригинальная статья самого Шевырева «Разговор о возможности найти единый закон для изящного», явившаяся своего рода эстетическим манифестом любомудров. Диалог этот был, несомненно, значительным явлением в эстетике 1820-х годов, и поэтому содержание его уже неоднократно привлекало внимание исследователей. Однако диалогическая природа «Разговора о возможности...» не изучена. Лишь у Ю. В. Манна есть беглое замечание об этом: «Вообще русский философский диалог 20—30-х годов не знает «многоголосия»: в хоре спорящих у Веневитинова, Шевырева, Надеждина, Одоевского, Станкевича без труда можно выделить авторский голос. На его долю приходятся главные аргументы, сила убеждения...»[6]. Однако анализа диалогической формы в работе Ю. В. Манна нет, поэтому трудно понять, почему «в данном диалоге Шевырева» alter ego автора [Евгений] одерживает «нравственную победу над противником»[7], ведь между участниками диалога не возникает конфликта, который мог бы оцениваться в этических категориях.

Действительно, позиция Евгения в этом споре — это и позиция автора диалога: его мнение выглядит значительнее и берет верх. Более того, на вопросы Евгения Лициний дает именно такие ответы, какие нужны для дальнейшего развития мысли самого Евгения, т. е. в известном смысле «подыгрывает» партнеру по диалогу. Это — свойства диалога эвристического, монологического по своей конечной сути. И все-таки диалогическая форма «Разговора о возможности...» имеет свое специфическое содержание: вне диалогической направленности позиции Евгения (т. е. авторитетной стороны) нельзя понять ее своеобразия. Природу диалогизма в трактате Шевырева поможет выявить его сопоставление с традицией диалога в русской романтической критике.

Одним из наиболее ярких образцов этой традиции является «Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской

---

[6] Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969. С. 155.
[7] Там же. С. 155.

стороны или с Васильевского острова» П. А. Вяземского (написан в 1824 году). В этой статье, как известно, поднимаются многочисленные вопросы романтической эстетики: о существовании нового искусства, о народности, о романтической традиции, о самом термине «романтизм» и т. д. Обилие освещаемых проблем подчиняет себе композицию «Разговора» Вяземского и определяет его жанровую специфику. Вопросы поднимаются в строгой последовательности, на каждый приходится одна «ложная» реплика Классика и одна «истинная» издателя. Логическая заданность порождает такую последовательность, которая приближает этот диалог к трактату с расчленением материала на параграфы.

В «Разговоре» Шевырева тоже есть логика развития мысли, но есть и другой тип связи, образуемый единством «партий» обоих персонажей диалога.

Ситуация «Разговора о возможности...» значительно усложнена тем, что герои Шевырева принципиально близки: это не Классик и Издатель-романтик, а друзья-романтики с одинаковыми эстетическими идеалами. Это предопределяет отличия в построении диалога, в частности отличие его финала. У Вяземского ситуация спора Издателя и Классика, полярная противоположность их мнений обусловлены возможностью простого решения, что очевидно из следующего рассуждения Издателя: «Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого? а о людях понятия ленивого, тупого и думать нечего. Это напоминает мне об одном классическом читателе...»[8] У Шевырева иначе. Для его героев возможно взаимное понимание, что и достигается в «Разговоре о возможности...». В этом отношении произведение Шевырева оказывается близким уже к диалогу Веневитинова, где Анаксагор понимает и принимает рассуждения Платона. Однако в диалогической структуре и этих двух произведений также обнаруживается много различий.

«Анаксагор» Веневитинова не содержит никаких «ремарок» к «действию» спора персонажей, здесь нет ничего выходящего за пределы обсуждаемых друзьями теоретических вопросов. Напротив, диалог Шевырева обрамлен обстоятельным описанием места беседы, а также действий героев в ее начале и конце. «От автора» даны обобщенные психологические характеристики друзей («веселый Аполлон», «мечтательный Евгений», «Платон с таинственным видом», Лициний с «беспристрастной душой»). Казалось бы, это различие не слишком значительное.

[8] Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 99.

Однако посмотрим, как образуется завязка беседы: «Все товарищи, несмотря на разные точки зрения, с которых смотрели на один предмет, все подводили красоту под правила; но Лициний вооружился против всех и с жаром произнес слова...» Далее следует монолог, заряженный обаянием романтического порыва к свободе и непосредственности духовной жизни, к красоте. Затем следует ремарка: «Жаркая речь Лициния поразила всех его товарищей...»[9]. Как видно, Шевырев пытается воссоздать хотя бы отчасти ситуацию действительного разговора, спор создается отнюдь не только логикой теоретических проблем, но и эмоциями. Первый монолог Лициния состоит в основном из риторических вопросов, а кончается так: «Я отрекаюсь от мертвых правил, когда вижу перед собою живое искусство — и в эту минуту я сжег бы с досады все эстетики» (510). В этом монологе задана проблематика всего «Разговора» Шевырева, но она здесь не сформулирована логически ясно и точно (это произойдет в четвертой реплике того же персонажа), хотя эмоционально выражена полно и содержательно. Предметом диалога становятся, таким образом, не только теоретические проблемы, но и определенные состояния человеческой души.

Персонажи «Разговора о возможности...» не только говорят, но и ведут себя определенным образом: «Евгений, не давши ему ответа, как будто все еще в забытьи, невольно последовал за резвым Аполлоном» (508). Определенность поведения и позиции каждого участника входят в структуру диалога. Говорящие не просто высказывают общие истины, но и рассказывают о себе: «Взглянем на ту галерею, где мы были ныне. Меня равно увлекали и божественная Мадонна Рафаэля, и Психея Кановы, и живые картины простодушного Тенирса. Я во всех вкушал безотчетное наслаждение» (512). Для сравнения заметим, что в «Анаксагоре» Веневитинова общее, внеличностное содержание реплик, напротив, специально подчеркивается. Платон: «Если так, Анаксагор, то не я производил такие чудеса, но наука, божественная наука»[10]. Анаксагор: «Он был, как уверяют, царем природы»[11]. Веневитинов сознательно делает Анаксагора рупором общих мнений, отрицание которых с позиций объективной истины и образует диалог.

То, что за персонажами «Разговора о возможности...» за-

---

[9] Цит. по кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 509—510. В дальнейшем ссылки на «Разговор о возможности...» приводятся в тексте с указанием страниц.

[10] Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 122.

[11] Там же. С. 126.

креплено определенное поведение, важно также в следующем отношении: возникает невозможность произвольным образом менять позицию персонажа в споре или немотивированно переходить с одного предмета на другой. Если реплики каждого героя в диалоге Шевырева могут быть соотнесены с их предыдущими высказываниями, если они взаимообусловлены, то фразы Анаксагора в диалоге Веневитинова связаны только с соседними репликами Платона и с его общей «вопрошающей» («Давно ты не рассказывал мне...») установкой. В композиции это приводит к следующему: как и в «Разговоре Издателя и Классика...» Вяземского, диалог стремится к тому, чтобы на каждую поднятую проблему приходилось два высказывания: «ложное» и «правильное». Возможно удвоение в случае прибавления уточняющих реплик.

Может быть, наиболее важным моментом диалогического содержания «Разговора» Шевырева является особый характер торжества авторитетной стороны в споре.

Евгений у Шевырева не может отвергнуть позицию своего оппонента целиком, как это происходит у Вяземского (см. выше). Метод Евгения близок методу Адвоката в «Разговоре» Гете. Как и для Адвоката, для него любая позиция оправданна до известной степени в том случае, если ее обладатель отдается свободному, «незаинтересованному» восприятию искусства. И Евгений, и Лициний в равной степени способны на это. Важное событие в диалоге — узнавание чувств друг друга, именно на это и направлены вопросы Евгения: «Что говорит тебе душа твоя?» (510). «Скажи: после того как ты плакал об участи Вертера, после того сильного волнения <...> скажи, что ты чувствовал после сих противоположных ощущений?» (513). Отсюда возможно взаимное понимание, установка на которое, по Шевыреву, есть нечто отличное от желания только сообщить «истину», и это «нечто» является необходимой предпосылкой диалога. Евгений: «Я вижу, что оно (чувство. — *В. М.*) тебе знакомо, и потому ты поймешь речь мою» (513). Возникают, как и у Гете, предпосылки диалогизма, когда мысль не просто выражается вообще, но адресуется конкретному собеседнику, сориентирована на его возможное понимание. Кстати, это характеризует диалог у Гете гораздо в меньшей степени: в нем собеседники далеки друг от друга. Адвокат сравнительно безразличен к внутреннему миру Зрителя. Иначе у Шевырева. У него диалог становится напряженнее, приобретает более личностный характер.

В «Разговоре» Гете есть краткое описание чувственного опыта Зрителя, что в некоторой степени его характеризует, од-

нако личность Адвоката не проявлена никак, фактически он находится вне ситуации общения. Задача Адвоката решается еще сугубо логическим путем — указанием на противоречие общего представления о необходимости правдоподобия в искусстве общему же практическому опыту.

В «Разговоре» Шевырева ситуация значительно сложнее. Евгений доказывает два положения: первое — то, что в основе всего разнообразия впечатлений от произведений искусства лежит единый закон эстетического восприятия, второе — то, что необходимо познание этого закона, сознательное отношение к искусству и, шире, к жизни. И если первая задача решается Евгением так же, как и у Гете, — указанием на ряд фактов из опыта собеседника, противоречащих высказанным им ранее мыслям, то вторая уже не может быть решена подобным образом. Здесь уже нет логического противоречия между опытом и предубеждениями. Представления Лициния о том, что не следует анализировать свое восприятие, вполне тождественно его опыту. Опровергнуть их простым указанием на логическую несообразность невозможно. В кульминационном месте диалога Евгений говорит: «Когда ты поймешь закон красоты, когда разгадаешь сию тайну художника, тогда, отдавши себе отчет в его произведении, ты как будто снова пересоздашь его, ты будешь сам творить, а если наслаждение искусством выше всех земных радостей, то понимать его, творить самому есть радость божественная» (511). Евгений здесь утверждает, что жизненная позиция, включающая сознательное отношение человека к искусству и к себе, становится богаче, полнее. Весь диалог кончается торжествующей мыслью Евгения, утверждающей самопознание как путь к пониманию искусства и к полноценному существованию. В эстетике главным оказываются не правила, предписывающие построение произведения и его прочтение, но живое, непосредственное чувство и беседа с собственной душою. «Разговор» в целом оказывается не только сообщением положений эстетической теории, в его содержание входит направленность на выявление и активизацию человеческих позиций участников диалога и, далее, читателя.

Важно подчеркнуть еще одну особенность позиции Евгения (в меньшей степени это относится также и к Лицинию). Для него уже существуют этические проблемы, возникающие в ситуации высказывания «истинного» мнения. Фауст в «Эпилоге» «Русских ночей» В. Ф. Одоевского сформулирует их так: на вопрос Вячеслава: «Когда же человек может вполне выразить свою мысль?» — он отвечает: «Когда его воля достигла до

той степени высоты, где она *уверена в своей искренности*»[12]. Гарантией искренности для Евгения является взгляд на свою позицию как бы со стороны, что и влечет за собой ее полное описание вплоть до внутренних стимулов. Поэтому в точке максимального напряжения главного монолога Евгения «высшее» обоснование его мысли о необходимости аналитического отношения к искусству достигается не логически, но ссылкой на жизнь своей души. Об этом говорится как об объективной данности, как об обреченности судьбе, на которую и «жалуется» Евгений: «Что же делать с беспокойной душой, которая непрестанно требует отчета в своих ощущениях?» (511). По Шевыреву, подлинным способом убеждения может быть только раскрытие своей целостной жизненной позиции, осуществляемое в диалоге.

Если искусство понимать как общение (М. М. Бахтин), то и литературную критику можно представить как процесс общения критика с писателем и читателем, как целостную ситуацию, куда входят личность писателя, само произведение в его отношении к историко-литературному процессу, некое «идеальное» его восприятие, авторитетное лицо, обладающее таким восприятием (критик), предполагаемый читатель с его жизненным опытом, наконец, действительность с ее жесткими требованиями. Именно такую ситуацию критической оценки и моделирует диалог Шевырева, критическая рефлексия здесь развертывается как событие общения. Диалог Евгения и Лициния отражает сложность понимания роли и положения авторитетной стороны в ситуации критической оценки, и это не могло не отразиться на будущей деятельности Шевырева-критика[13].

Частью этической программы «Разговора о возможности найти единый закон для изящного», также направленной в конечном счете на решение задач литературной критики, является интерес Шевырева к субъективному чувственному опыту восприятия произведений искусства. По Шевыреву, «чувство» —

---

[12] Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 194—195.

[13] Позже это проявит себя в субъективности суждений, в подчеркивании бытовых обстоятельств своей позиции. Иногда установка на диалог с читателем проявляет себя более отчетливо, как, например, в рецензии на поэму И. Козлова «Чернец» (Московский вестник. 1827. № 22). Помимо традиционных жанров, диалогическая традиция критики любомудров обнаруживается в пяти параллельных рецензиях (о литературной параллелли как диалогическом жанре см. указанную ниже статью Б. Ф. Егорова). Под влиянием диалога написана, возможно, уникальная в жанровом отношении рецензия на IV, V главы «Евгения Онегина» (подпись — N. N.), представляющая собой сводку «разных» «подслушанных суждений» о произведении.

исходный элемент эстетического. На него влияют многие обстоятельства, но сознательно изменить его нельзя. Как и весь предшествующий опыт человека, его чувства, особенности восприятия невозможно отменить указанием на иное, «правильное» отношение к объекту восприятия. Позже Шевырев сформулирует свою проблему: «То, от чего плачет иной, совсем не тронет другого, это зависит от расположения сердца, от разности в чувствах, даже от нервов, от темперамента, наконец, даже от образования»[14]. Здесь он находится на пути, ведущем к актуальной задаче современности, — к построению будущей типологии восприятия, к проблемам психологии искусства. Ю. В. Манн отмечает признаки интереса к психологии восприятия у В. Ф. Одоевского, Вал. Майкова, отчасти у И. В. Киреевского. Они подошли «к мало кому видимой в то время грани эстетики и психологии»[15]. Представляется, что С. П. Шевырев также заслуживает упоминания в этой связи: его интерес к психологии искусства доходил до рефлексии по этому поводу; в его «Теории поэзии» более двадцати страниц посвящено «психологической эстетике» (термин самого Шевырева). Психология восприятия была для Шевырева серьезным практическим вопросом, что многое может объяснить в его последующей деятельности критика, в его удачах и просчетах.

Для критики неразложимость исходного эстетического отношения, его непроницаемость для «разумного» влияния определяет необходимость внимания к тем конкретным формам, в которых происходит освоение художественного произведения, определяет уважение к ним. Один из путей к этому — описание наиболее богатого отношения к произведению с указанием обстоятельств, сопутствующих достижению этого. Поскольку же предполагается, что такое «идеальное отношение» принадлежит критику, то вопрос тогда ставится критиком так: «Что вызывает во мне художественное произведение? И если это впечатление содержательно, то что мне помогло испытать это?». Это и есть та позиция, которую представляет в «Разговоре о возможности...» Евгений. Отсюда его потребность выразить свое целостное отношение к искусству и к жизни. А потребность эта многое определяет в общении Евгения с Лициннем, т. е. в структуре диалога, созданного Шевыревым.

Одним из источников жанра «Разговора о возможности...», вероятно, был трактат К. В. Ф. Зольгера «Эрвин». Сходство обнаруживается в проблематике, в исходных позициях основ-

[14] Московский вестник. 1827. Ч. 6. С. 207.

[15] Манн Ю. В. Русская философская эстетика. С. 144. См. также с. 95, 278.

ных оппонентов (Евгений — Адальберт, Лициний — Эрвин), в конструктивных принципах диалогической формы. Отличает же диалог Шевырева, помимо объема и сравнительно ограниченного круга обсуждаемых проблем, заметное ослабление позиции убеждаемой стороны. Последнее можно принять за недостаток, за неспособность творчески овладеть принципами «Эрвина». Однако на самом деле это не так. Позиции героев Зольгера оказываются слишком гибкими, в их рассуждениях мало примеров, отсутствует конкретный жизненный опыт, их восприимчивость выглядит неограниченной, тогда как проблема, волнующая Шевырева, именно известная замкнутость, ограниченность конкретного сознания. Пусть даже несовершенное, личностное восприятие необходимо, таковым и выступает оно в структуре «Разговора о возможности...», а это определяет большую напряженность диалога в нем. С другой стороны, модель Шевырева и здесь обнаруживает ориентацию на критику, основная проблема которой, по существу, не теоретическая, а общественная: как сделать так, чтобы другие, чтобы все, и в том числе те, чьи возможности ограничены, приблизились к пониманию искусства.

Б. Ф. Егоров в своем обстоятельном анализе диалогической традиции в русской критике[16] не касается диалогов Веневитинова и Шевырева, поскольку оба произведения не относятся к собственно литературной критике в узком смысле слова. Однако соотнесенность этих произведений (и особенно шевыревского трактата) с традициями литературной критики необходима, так как «Разговор о возможности...» принципиально ориентирован на ситуацию критической оценки, что и определяет специфику его жанра. Влияние этого диалога прослеживается во многих критических статьях «Московского вестника» 1827—1828 годов.

Принято считать, что романтическому методу противопоказан диалогизм, который может возникнуть лишь в реализме. Представляется, что ситуация не так проста. Содержание и форма диалога Шевырева обусловлены эстетикой романтизма, а появление «Разговора о возможности...» и других диалогических форм любомудров свидетельствует о проникновении в их критику категорий, свойственных романтической эпохе.

В эпоху рационализма основным типом отношения критики к разбираемому произведению была оценка полезности под-

---

[16] Егоров Б. Ф. Диалог и литературная параллель как жанры//Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. Л., 1980. С. 176—202.

нятых в нем проблем и соблюдения норм построения «правильного» текста, что выражалось в форме конкретного «совета», поскольку на произведение смотрели как на общее достояние, отделенное от личности автора. В России такая установка сохраняется вплоть до 1830-х годов. Так, один из читателей, раздраженный тоном «новой критики» в «Московском вестнике», в 1827 году сетует: «Бывало прежде ученые и благонамеренные люди разбирали беспристрастно и оценивали сочинения сообразно цели его: в Механике не искали Метафизики, в Поэзии не заботились об Алгебре, а в сочинениях прямо литературных показывали только красоты слога и мыслей или погрешности против принятых правил — и разборы сии, как для публики, так и для самих авторов, были занимательны и полезны»[17].

Установка романтиков иная. Для романтического сознания любое органическое образование субстанционально: по Гегелю, в романтизме возникает «духовность имманентной самой себе субъективности»[18]. Это означает, что в своем личном опыте человек ощущает нечто, не переводимое на язык общих понятий и ценностей. В то же время это «нечто» представляется чем-то очень важным, совершенно необходимым не только самому субъекту, но и миру, это — «духовное сознание бога в субъекте»[19]. «Выговаривая невыговариваемое» (К. Брентано[20]), романтик хочет убедиться, что его личный опыт необходим миру, что-то в нем изменит, пусть даже изменится один-единственный человек. Поэтому писатель-романтик, создающий свое произведение, ждет от критика не советов по улучшению текста, даже не похвал, но ответного интенсивного переживания, пусть и отрицающего, ждет выражения активной личностной позиции. Нормативная похвала начинает восприниматься как равнодушие. Содержанием критики становится не совет, но событие воздействия произведения на конкретное сознание или, по замечательному определению И. В. Киреевского, «не суд», но «простое свидетельство»[21].

Возвращаясь к «Разговору» Шевырева, можно отметить, что решаются в нем вполне романтические задачи. Его проблематика и поэтика организованы мыслью о «непереводимости» и неустранимости личного, субъективного из человеческого отношения к искусству и из общения вообще. Это же, с другой

---

[17] Московский вестник. 1827. Ч. 6. С. 462.

[18] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. С. 318.

[19] Там же. С. 234.

[20] Цит. по ст.: Аверинцев С. С. Поэзия Клеменса Брентано//Брентано К. Избранное. М., 1985. С. 19.

[21] Киреевский И. В. Избранные статьи. М., 1984. С. 113.

стороны, создает диалогизм в ситуации «научения». Типично романтическим является положение, когда для выражения сколько-нибудь значительного содержания требуется самовыражение, обозначение личностной позиции, что также предопределяет характер «Разговора о возможности найти единый закон для изящного». Вот почему жанр диалога оказался одним из фундаментальных для романтической критики.

А. Э. Еремеев

ПОВЕСТЬ Е. А. БАРАТЫНСКОГО «ПЕРСТЕНЬ» И ТРАДИЦИЯ РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ ЛЮБОМУДРОВ

Формирование русской философской прозы совершается в 20—30-е годы XIX века одновременно со становлением собственно художественной прозы, точнее, рождается такая проза, в которой философское и художественное начало выступает еще в нерасчлененном виде.

Хотя в прозе любомудров ощущается доминирование рассудочно-логического принципа развертывания высказывания (т. е. жанра), а в прозе Е. А. Баратынского, А. С. Пушкина, позже Н. В. Гоголя закон бытия, концепция жизни не выговариваются, а рождаются в сознании читателя, из сцепления картин, эпизодов, сюжетных ситуаций, направляемого ходом авторской мысли, в этот период поляризация этих двух типов прозы еще не осуществилась. Лишь во второй половине XIX века при всей условности и динамичности границ этих явлений выделится собственно художественно-изобразительная проза (И. Гончаров, И. Тургенев, Д. Григорович) и проза на философско-художественной основе (А. Герцен, Ф. Достоевский, Л. Толстой).

Огромный интерес для понимания тенденций развития философских форм в литературе 1830-х годов представляет проза Е. Баратынского, явление уникальное и, в сущности, совершенно неизученное. Будучи старшим современником любомудров, Баратынский тем не менее принадлежал к иной исторической формации (декабристской), чем и объясняется его принципиальное расхождение с русскими шеллингианцами, а также противоречивость в оценках позднего творчества писателя как любомудрами, так и членами кружка Станкевича[1].

В эстетике любомудров романтическое противостояние личности и общества, трагическое в своей основе, — норма. Для Баратынского потеря цельности бытия — духовная катастро-

[1] См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 74—92.

фа. Но было «нечто», что сближало Баратынского и любомудров. Вопрос заключается не в преемственности взглядов в этот период, сколько в совпадении раздумий и идей русских шеллингианцев и Баратынского в 1830-е годы, когда русское общественное сознание в целом и художественное в частности приняло сугубо теоретический философский характер. Все это объясняется как конкретно-исторической ситуацией, сложившейся после поражения декабристов, так и собственно характером жанровой динамики русской прозы.

Философская проза любомудров базировалась на вполне продуманной теории искусства. Любомудры придавали особое значение рационалистическому моменту в художественном творчестве, когда идея, понятие входят в структуру образа.

Интересно, что философская проза Баратынского, отмеченная зримыми чертами рационализма, дидактичности, свойственной риторическим произведениям просветителей, в русле художественных исканий 1830-х годов оказалась ближе к органичности и прозрачности пушкинской прозы, нежели опыт любомудров, декларирующих связь мысли и чувства[2]. Прозаическое наследие Баратынского невелико: это дидактическая миниатюра «О заблуждениях и истине» (Соревнователь Просвещения и Благотворения. 1821. № 1), аллегория «История кокетства» (Северные цветы. 1825), а также повесть «Перстень» (Европеец. 1832. № 2).

Особый интерес представляет эта иносказательная повесть, так как, несмотря на внешнее тематическое сходство ее проблематики с ключевыми мотивами «мистических» повестей В. Одоевского и сказки-аллегории И. Киреевского «Опал» (1830), она обнаруживает принципиально иную философскую направленность автора. «Перстень» — это еще и акт литературного самоопределения, вводящий в прозу главную тему творчества Баратынского.

Любопытно, что в 1831 году Баратынский, готовивший повесть для публикации в «Литературной газете», после ее закрытия передает «Перстень» И. В. Киреевскому, который и помещает ее в своем журнале «Европеец». Киреевский, будучи тонким критиком, не мог не видеть различия авторских концепций, пародирования Баратынским произведений В. Ф. Одоевского и своих собственных.

Главное отличие философской прозы любомудров от произведений Баратынского в том, что основное требование ро-

[2] См.: Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978. С. 453—468.

мантической поэтики и мировоззрения — требование единства личности осуществлялось у них с помощью фантастики, причем целостность бытия становилась достижимой лишь в мире идеальном. Так, сказка-аллегория Киреевского «Опал» воплощает мысль о роковой несовместимости мира мечты и реальности.

Царь Нурредин из «Опала» И. Киреевского, получив таинственный магический перстень с опалом, забывает о ведущейся им войне, о насущных государственных делах и с помощью своего талисмана уносится в мир мечты, «на новую планету», чтобы услышать пленительную «Музыку Солнца», постичь великую тайну жизни. «Лучшее, что есть в мире, это— мечта», — к такому выводу приходит грозный царь[3].

При внешнем сходстве названий («Опал» — «Перстень») они несут в себе различные смысловые и стилистические установки. Опал Киреевского — это «магический кристалл», в котором заключен мир мечты, только он истинен. Таким образом, название-символ несет в себе второй план, он-то и становится главным средством философского обобщения. Высокая романтическая лексика (восточное имя, выбор самого «волшебного» камня), серьезность тона, принципиальная одноплановость аллегории (восхождение из мира земного в мир мечты), афористичность речи автора — все это создает философски остраняющую дистанцию, возводит сказочную историю в ранг вселенской истины.

Рецензент «Молвы» (по-видимому, Н. И. Надеждин) писал о сказке Киреевского, что «ее главное достоинство состоит в высоком уроке, попадающем прямо в сердце, чрез хрустальную призму восточного иносказания»[4]. Несмотря на то, что сам жанр сказки-аллегории с ее дидактизмом предполагал известную нейтрализацию авторского тона, у Киреевского, как и в прозе В. Одоевского, А. Погорельского, заметна известная духовно-идеологическая близость автора (или рассказывающего лица) и героя. Герой здесь выступает как порождение поэтического духа автора. По своим композиционным функциям автор у романтиков почти не отличается от героя, что тоже является чертой литературных форм, промежуточных между поэзией и прозой, когда развитие прозы, по мысли Ю. В. Манна, осуществляется как «продолжение и обогащение той системы поэтики, которая сложилась на почве лирики и поэмы»[5]. Раци-

[3] Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 2. С. 163.
[4] Молва. 1834. № 1. С. 13.
[5] Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 235.

онализм и однолинейность восточной аллегории Киреевского очевидны, в основе ее логически формулируемая мысль о преимуществе высокого поэтического мира перед пошлостью обыденной прозы. Как всегда в прозе любомудров, эта мысль несет на себе печать заданности, автору важно выразить идею, а не обрести новый метод исследования жизни.

Иначе подходит к проблеме философской прозы Е. Баратынский. Отрицая следование «системе», он пишет И. В. Киреевскому в период работы над повестью «Перстень»: «Все прежние романисты неудовлетворительны для нашего времени по той причине, что все они придерживались какой-нибудь системы. Одни— спиритуалисты, другие — материалисты. Одни выражают только физические явления человеческой природы, другие видят только ее духовность. Нужно соединить оба рода в одном. Написать роман эклектический, где бы человек выражался и тем, и другим способом. Хотя все сказано, но все сказано порознь. Сблизив явления, мы представим их в новом порядке, в новом свете» (разрядка моя. — *А. Е.*).

Итак, для Баратынского главное в философской прозе не выбор предметов, не поучение, а воссоздание путей и закономерностей мышления; воплощение «жизни мысли» становится в его творчестве целью и средством художественно-философского познания. Внутренняя тема всего творчества Баратынского, которая становится призмой для постижения мира, по замечанию Л. Я. Гинзбург, это «трагическое самосознание человека, изолированного от общих ценностей»[6], это драма человеческого общения. Не случайно в названии повести «Перстень» совершенно отсутствует символико-аллегорический смысловой план, характерный для прозы любомудров. Здесь магический перстень — это предмет, соединяющий людей, вещь, служащая поводом, предлогом для общения. Очень важно, что его вылил самый загадочный герой повести Опальский, чтобы этот талисман помог ему «укрепить свое владычество над жизнью и природой», однако, будучи подарен любимой, перстень начинает свое путешествие в мире, являясь, по мысли С. Бочарова, «своеобразной вселенской метафорой, укрупняющей драму человеческого общения»[7].

---

[6] Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 81.

[7] Бочаров С. Г. Поэзия таинственных скорбей//Баратынский Е. Стихотворения. Новосибирск, 1979. С. 185. Любопытно наблюдение о связи повести Е. Баратынского с повестью Н. Мельгунова «Кто же он?» (см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 472). Сравнение этих повестей позволяет говорить об эволюции русской философской прозы.

На фоне столь популярной в 30-е годы авторской литературной игры с чудаковатыми рассказчиками, а отголоски этого есть и у В. Одоевского, и у Гоголя, и у Пушкина, привлекает внимание полная нейтрализация автора, выступающего как безличное, беспристрастное начало в повести Баратынского. Не случайно фамилии двух главных персонажей (Дубровин и Опальский) не просто говорящи, но содержат в себе важные литературные аллюзии.

Рискнем высказать догадку, что герою, воплощающему обыденное, «простое» начало русской провинциальной жизни (Дубровину), Баратынский, прекрасно осведомленный о замысле и планах пушкинской повести «Дубровский», намеренно дает столь сходную фамилию. Нарочитая романтическая красивость фамилии Опальского создает определенную не только композиционно-смысловую, но и литературно-полемическую по отношению к любомудрам установку.

Как и в прозе Пушкина, перед нами вначале развертывается история из традиционного русского быта — знакомство богатого и бедного соседей-помещиков, которое благодаря загадочной случайности (магический перстень) приводит к необычному результату. Интересно, что у Баратынского простая жизнь Дубровина и загадочно-мистическое бытие Опальского вовсе не противопоставлены, как это было характерно для романтической повести 30-х годов («Сильфида» В. Одоевского). Эти два начала встречаются, одно поверяется другим. Именно в жизни и понимании Дубровина разрешается и находит объяснение загадочная история Опальского. Своеобразным сюжетным узлом повести на первый взгляд становится тайна перстня. Однако по нормам романтической поэтики необходима была целостная точка зрения на историю перстня, путь даже рассказанная разными лицами. В повести Баратынского тайна перстня, тесно связанная с историей безумия Опальского, дается как бы в трех ипостасях, в трех смысловых планах: в постепенном постижении ее в ходе жизненного развития Дубровиным (это первый и самый целостный вариант), в болезненно-романтическом самосознании Опальского (рукопись) и сниженно-пародийном рассказе Марьи Петровны, несущем в себе жестокую утилитарность обывательского здравого смысла.

Самое интересное, что все эти три плана диалектически взаимодействуют в повести Баратынского, осуществляя деромантизацию традиционно-романтического сюжета. Подобно тому, как в повести Пушкина «Выстрел» рассказ Сильвио и рассказ графа как бы встречаются и разрешаются в сознании рас-

сказчика-провинциала, так и в «Перстне» Баратынского[8] за каждой из стихий (здравым смыслом Марьи Петровны и безумием Опальского) сохраняется известная относительная доля истины, но подлинная разгадка совершается в момент предсмертного прощания Опальского с Дубровиным не в форме идей или объяснений, а в возможности живого дружеского общения. Бытие и общение оказываются важнее мыслей. Поэтому философская повесть Баратынского «Перстень» запечатлевает вечную драму непонимания человека человеком и миг ее преодоления. Дружба, доброта, подобно «легкому дару» поэзии, противостоят чистому интеллекту, «думе роковой». Как в лирике, так и в формирующейся философской прозе Баратынского, жизнь предстает исполненной «тоски глубокой, противоречий, слепоты, и между тем любви высокой, любви добра и красоты»[9].

Итак, направление художественных исканий Баратынского в области философской прозы характеризуется стремлением к разоблачению романтических штампов. В этом плане небезынтересен факт, что Баратынский познакомился с рукописью «Повестей Белкина» в период работы над «Перстнем». В письме к Плетневу Пушкин сообщал, что Баратынский «ржет и бьется» от его повестей[10]. Думается, что герой «Перстня» Опальский несет в себе пародийное начало. Баратынский вслед за Пушкиным вступает в полемику с романтическими прозаическими жанрами. Эстетика реализма требовала иного героя. В прозе Баратынского происходит развенчание героя — носителя истины, наделенного писателями-любомудрами исключительным правом познания правды жизни. «Пародирование — это создание развенчивающего двойника...» — определяет М. Бахтин[11]. Думается, что пародирование поэтики названия повести И. Киреевского («Опал» — «Перстень»), сама фамилия героя (Опальский), рукопись героя, которая предстает в повести «рассказом в рассказе», саморазоблачение героя перед кончиной в том, что «...воображение <...> было расстроено: я видел, что я делаю: я знаю, что я продал вечное блаженство за

---

[8] Интересные мысли о сходстве повествовательных структур «Перстня» и пушкинских «Повестей Белкина» см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 472.

[9] Баратынский Е. А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951. С. 269.

[10] Пушкин А. С. Собр. соч. М., 1977. Т. 9. С. 354.

[11] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1976. С. 170.

временное»[12], контраст между претензией героя и действительностью, его окружающей, — все это в повести направлено на разоблачение романтических штампов. Автор переносит акцент с результата событий (магической тайны перстня) на способ их постижения. Позднее Т. Манн охарактеризует подобный прием следующим образом: «Побольше шутливости <...> глумливости над собой, снижающего пафоса»[13]. Благодаря несоответствию стиля, связанного с характеристикой главного героя, и тематического материала речи, авторской иронии, Баратынский «заземляет» жанр высокой романтической новеллы и дает установку на пародийное истолкование некоторых распространенных в тот период приемов изображения романтического героя.

В повести автор переносит акцент с магической тайны перстня (т. е. результата событий) на способ постижения жизни, традиционный мотив становится средством обнаружения динамики разных типов сознания. В этом философская проза Баратынского близка исканиям Пушкина в прозе. Как и у Пушкина, у Баратынского ощущение огромного блага жизни сочетается с мучительно острым переживанием трагичности личного самосознания. Для философской прозы Баратынского характерны многоплановость и символичность, отличающиеся от однолинейной условности любомудров, обнаженный аналитизм, риторический пафос, принципиально отличный от риторики любомудров, так как в затрудненном, идущем через противоречия движении мысли автора живет сильное внушающее, волевое начало, метафоричность, осуществляющая «переход от сугубо личного к философской, обобщающей мысли»[14]. Проблема героя — искателя истины оказывается совершенно неактуальной в прозе Баратынского, как это было в эстетике любомудров, ее новаторство проявилось в сфере рефлектирующего авторского сознания, обнаруживающего истину с помощью философского вымысла. В этом отношении проза Баратынского, в частности повесть «Перстень», является комментарием к его элегиям. Главное в ней — единство образа, подчинение сюжетной основы действия, философских идей авторской рефлексии.

Преодолевая разрыв во взаимоотношениях людей, утверждая человеческое общение, Баратынский в «Перстне» стре-

---

[12] Баратынский Е. А. Перстень//Проза русских поэтов XIX века. М., 1982. С. 18.

[13] Цит. по кн.: Какабадзе З. М. Феномен искусства. Тбилиси, 1980. С. 59.

[14] Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 385.

мится внушить читателю более глубокое понимание жизни: мир души расширяет сферу внешнего мира и границы современного бытия. В эстетике Е. А. Баратынского, образованной пересечением обыденного и высокого, формируется одна из переходных форм от романтического к реалистическому типу сознания.

О. Б. Лебедева

ЖАНРОВЫЕ ФУНКЦИИ АВТОРЕМИНИСЦЕНЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1820-х ГОДОВ

Хорошо известная особенность творческого мышления Пушкина — это мышление литературными стилями[1], любовь к слову как «лексическому тону, замещающему развернутое описание»[2], пристрастие к «готовым формулам»[3]. Эта особенность рождена полифонизмом пушкинского мировосприятия и обусловливает мирообраз, создаваемый его произведениями, в которых пересечение стилевых пластов, интонационные и композиционные сломы дают картину жизни в ее неизбежных противоречиях[4]. Естественный способ, литературный прием, оформляющий подобный тип творческого мышления, — это литературная цитата и реминисценция, упоминание литературного имени или названия — неоднократно привлекали внимание пушкинистов и разнообразно трактованы, особенно в работах последних лет[5].

Из этого комплекса проблем выделяется, в качестве специального предмета исследования, одна, так же хорошо известная, но сравнительно мало изученная и недостаточно осмысленная — исключительная склонность Пушкина к автоцитате и автореминисценции[6]. Автоцитата и автореминисценция —

---

[1] Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 484.

[2] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 148.

[3] Семенко И. М. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. М., 1975. С. 140—141.

[4] Лотман Ю. М. Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 31.

[5] Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 480—513; Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 37—40; Он же. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 167—169; см. также: Хализев В. Е., Шешунова С. В. Литературные реминисценции в «Повестях Белкина»// Болдинские чтения. Горький, 1985 С. 28—45.

[6] Эта проблема впервые поставлена В. Ф. Ходасевичем в его книге «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924. С. 5—101). Практически ни одно исследование, посвященное пушкинскому роману в стихах, не обходится без фиксации и трактовки автореминисценций с точки зрения их

частный случай литературной реминисценции, казалось бы, должна быть ей сродни по своим функциям. Но если литературная реминисценция и цитата сталкивают свое и чужое, позволяют осознать и подчеркнуть своеобразие своего на фоне чужого, то автореминисценция имеет совсем иную цель. Она сталкивает свое и свое: заставляет свое колебаться на грани аналогии и противопоставления, не падая ни в ту, ни в другую сторону. Автореминисценция усложняет структуру своего, сообщает ей своеобразную диалогическую вибрацию, преобразует свое внутренне, лишая его конечной определенности и однозначности[7]. Поэтому так же естественно, как литературная реминисценция и цитата оформляют полифонизм мирообраза в пушкинских произведениях, включая их в литературную традицию и выключая из нее, автоцитата и автореминисценция оформляют диалогизм пушкинского творческого мышления и принципиальную неоднозначность авторской позиции, эквивалентной, по справедливому замечанию исследователя, «не одной из реплик диалога, а самому диалогу»[8].

Не случайно автореминисценция и автоцитата, изредка проблескивавшие и в раннем творчестве Пушкина, в качестве особого, осознанного и наиболее частотного приема, во всем многообразии своих функций появляются в совершенно определенный момент его творческой эволюции: это рубеж 1810—1820-х годов, момент перехода от одной литературной эпохи к другой.

оценочности, отношения к сфере автора или героя, «своего» и «чужого». См. например: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. — М., 1974. С. 47—55; Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина»//Пушкин. Исследования и материалы. Т. 10. Л., 1982. С. 76—77; Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин»//Пушкин. Исследования и материалы. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 143—156; Медведева И. Н. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон»//Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Т. 6. М.; Л., 1941. С. 60—66.

[7] Классический пример подобной вибрации, вариативности исхода — возможные жизненные судьбы Ленского, ср.: «Быть может, он для блага мира, Иль хоть для славы был рожден <...> — «А может быть и то: поэта Обыкновенный ждал удел» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1959. Т. 6. С. 133. Здесь и далее все тексты Пушкина за исключением особо оговоренных случаев цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы). Об этой вариативности как явлении разностильности авторского повествования и «рассеянной точки зрения» в «Евгении Онегине» см.: Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина»//Учен. зап./Тарт. ун-т. 1966. Вып. 184; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 58—71.

[8] Хаев Е. С. Особенности стилевого диалога в «Онегинском круге» произведений Пушкина/Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 109; см. также: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина// Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 101—110.

Представляется, что первая половина 1820-х годов и в литературном процессе в целом, и в творчестве Пушкина характеризовалась преобладанием главным образом трех основных тенденций. Эти годы ознаменованы, во-первых, «сменой поэтики жанров поэтикой устойчивых стилей»[9]. Отсюда особенная интенсивность взаимопроникновения жанров, ломка жанровых границ, приводящая к созданию нового типа внежанрового стихотворения, в котором впервые становится значимой внутренняя форма слова: «Стихо-творение», творение стихом. Этот тип стихотворения со всей очевидностью декларирован Жуковским в его знаменитой формуле, впервые в истории русской поэзии уподобляющей творчество жизни: «Жизнь и поэзия — одно». Внежанровое стихотворение, образцы которого Жуковский дал в своих эстетических манифестах 1818—1824 годов, и представляет собой подобный тип стихотворения, равного мгновению жизни, сопрягающего ее бытовой и бытийный смыслы[10].

Во-вторых, рубеж 1810—1820-х годов со всей определенностью поставил проблему авторской личности, проблему автора и героя во всех вариантах их взаимоотношений. Лирический герой как литературная маска, модель жизненного поведения (ср. поэт-эпикуреец Батюшкова, поэт-элегик Жуковского, поэт-партизан Давыдова, поэт-студент Языкова, поэт-журналист Вяземского), которая не до конца покрывает лицо реального поэта, оставляет зазор между его реальным обликом и образом в стихах[11], постепенно сменяется полным лирическим тождеством автора и героя (байроническая линия русской литературы и творчество поэтов-декабристов) и — в противоположность этой тенденции — их полным расподоблением («Евгений Онегин»)[12].

Наконец, эти общелитературные тенденции дополняются для Пушкина проблемой единства его собственной авторской личности, не только проблемой выбора, но и необходимостью теоретического осознания и эстетической декларации своей собственной творческой позиции. Не случайно именно в этот

---

[9] Гинзбург Л. Я. Пушкин и лирический герой русского романтизма// Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 142.

[10] Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск. 1985. С. 139—157.

[11] Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970; Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 127—170.

[12] Гинзбург Л. Я. Пушкин и лирический герой русского романтизма//Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 140—142; Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 143—144.

момент Пушкин осознает себя профессиональным писателем[13]. В его творчестве и переписке первой половины 1820-х годов возникает сознание особого положения поэта в обществе, стремление выработать этический и эстетический кодекс поведения, осмыслить природу личности поэта и его социальный статус — то самое жизнетворчество, строительство личности в частной биографии, о котором пишет Ю. М. Лотман[14], которое органично сочетается со «стихо-творением» и с неизбежностью отражено в произведениях Пушкина на рубеже 1810—1820-х годов.

Как справедливо заметил В. Ф. Ходасевич, впервые обстоятельно поставивший проблему автореминисцентности пушкинских текстов, «только повторность явления предохраняет от риска принять случайное за типическое»[15]; творчество же Пушкина в первой половине 1820-х годов — лирика, поэмы, первые главы «Евгения Онегина», письма — охвачено такой плотной сетью автоцитат и автореминисценций, что начинает восприниматься как своеобразный большой контекст, долженствующий рассматриваться в целом. Непосильная для статьи задача, поэтому представляется целесообразным остановиться на одном только аспекте проблемы: это жанровые функции автореминисценций и становление нового жанрового качества пушкинских произведений, обусловленное во многом их автореминисцентностью.

В лирике Пушкина первой половины 1820-х годов уже давно выделены исследователями три крупных узла стихотворений, связанных внутри цепью автореминисценций, переходящих в автоцитаты и имеющих внешние автореминисцентные проекции в первые главы романа в стихах[16].

Во-первых, это группа посланий 1821—1822 годов, в основном адресованных поэтам: «Дельвигу» (1821), «Катенину» (1821), «Из письма Н. И. Гнедичу» (1821), «Юрьеву» (1821), «Из письма Я. Н. Толстому» (1822), у истоков которой лежит

---

[13] Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1981. С. 74—77.

[14] Там же. С. 85—110.

[15] Ходасевич В. Ф. Указ. соч. С. 3.

[16] См. об этом: Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1 (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 492—498, 527, 548—554, 600—605; см. также: Медведева И. Н. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон»//Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6; Цявловский М. А. Стихотворения, обращенные к декабристу В. Ф. Раевскому//Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962; Бонди С. М. Неосуществленное послание Пушкина к «Зеленой лампе»//Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 47—55.

незавершенное послание к «Зеленой лампе» — «В кругу семей, в пирах счастливых...» (1821).

Во-вторых, это незавершенные элегии «Кто видел край...» (1821) и «Таврида» (1822), с которыми автореминисцентно связаны более поздние элегии «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1823) и «Люблю ваш сумрак неизвестный...» (1825)[17].

В-третьих, это внежанровые стихотворения 1823 года «Бывало, в сладком ослепленьи...», «Демон» и «Свободы сеятель пустынный, выросшие из незавершенного послания 1822 года <В. Ф. Раевскому>.

Неоднократное обращение к этим автореминисценциям и автоцитатам в пушкинистике избавляет от необходимости приводить их примеры[18], хотя количество явных, известных автореминисценций может быть дополнено ранее не выявленными аналогиями[19]. Но дело даже не в количестве таких выявленных и невыявленных автореминисценций, а в их принципиально новых для поэтики Пушкина функциях.

Обращаясь к этим трем несобранным циклам 1821—1823 годов, мы имеем дело в полном смысле слова с творческой лабораторией Пушкина, ибо почти ни одно из стихотворений, в них входящих, не было опубликовано поэтом при его жизни, за исключением трех: послания «Юрьеву» (это не пушкинская публикация, поскольку оно было распечатано на отдельных листках без даты адресатом[20]), «Демона» (Мнемозина. 1824.

---

[17] Элегия «Люблю ваш сумрак неизвестный...» была написана Пушкиным в 1825 году. Но поскольку она представляет собой один из фрагментов «Тавриды», подвергнутый частичной переработке, Пушкин напечатал ее в составе сборника «Стихотворения Александра Пушкина» (1829) с пометой «1822 год» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М., 1963. Т. 2. С. 433).

[18] Наиболее полную сводку этих автоцитат и автореминисценций см. в работах, указанных в примечаниях № 6, 16.

[19] Так, например, считается, что демонические мотивы, связывающие образ Евгения Онегина с поэмой «Цыганы» и стихотворением «Демон», остались в черновиках второй главы (см. строфы XVI*б*, XVII*а*; VI. 279—280). Как черновые варианты, эти автоцитаты не вышли на поверхность романа в его окончательном тексте. Но мелодии «Демона» зазвучали в первой главе еще до того, как было написано само стихотворение. Заметим тут же, что «хандра», ждущая Онегина «на страже» и отравляющая его существование, функционально тождественна «злобному гению» и представляет собой такую же персонификацию состояния души, как и олицетворение его в образе демона, только в сниженном, иронически-бытовом варианте: так сказать, демон в прозе.

[20] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М., 1963. Т. 2. С. 402—403.

Ч. 3) и элегии «Люблю ваш сумрак неизвестный...» (Московский телеграф. 1826. № 1).

Лабораторный характер этих стихотворений подчеркивается их очевидной в большинстве случаев незаконченностью и необработанностью. В особенной степени незавершенность характеризует семантико-эстетические центры этих групп: послание к «Зеленой лампе», элегию «Таврида» и внежанровое стихотворение «Бывало, в сладком ослепленьи...»[21]. Все три вещи представляют собой фрагменты больших замыслов Пушкина, которые выходили за рамки традиционных жанровых структур[22]. Не случайно каждая из них рассыпалась на ряд фрагментов, вошедших автоцитатами в другие произведения или обретших самостоятельное существование в традиционной жанровой форме завершенной поэтики, сохранив при этом свою генетическую фрагментарность. Конечно, эта фрагментарность вряд ли может пока осмысляться как намеренно достигнутый эффект, но она существует как факт творческой истории, и это обстоятельство заслуживает своей интерпретации с позиций эстетики и поэтики Пушкина.

Наконец, автореминисцентные серии с особой наглядностью обнаруживают процесс преобразования традиционной жанровой структуры во внежанровое стихотворение. Первоначально прием автореминисценции связывается с жанром дружеского послания, будучи обусловлен самой его жанровой природой. Скрытый диалогизм послания, его адресованность, предполагающая наличие своего и чужого сознаний, неизбежно требует ассоциативных отсылок к своему же[23].

---

[21] Эти стихотворения в очень большой мере условно именуются «посланием» или «элегией»; правильнее было бы их называть определением самого Пушкина «большое стихотворение», ибо в каждом из них, в зачаточном, конечно, виде, присутствуют своеобразные «план автора» и «план героя», субъективный лиризм и попытка объективно-эпического взгляда на мир — тот синтез, который осуществится в «Евгении Онегине».

[22] Послание к «Зеленой лампе» отличается от обычного дружеского послания тем, что адрессовано не одному или даже двум конкретным людям (ср. «Мои пенаты. Послание к Ж<уковскому> и В<яземскому>» и даже не К. Н. Батюшкова, «Послание кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» В. А. Жуковского), оно не коллективу единомышленников, которые тогда выступают как своеобразный собирательный образ, коллективный субъект («Ареопагу», «Арзамасу» В. А. Жуковского), а обществу в чем-то единых, но в то же время разных людей.

[23] Отсюда — пристальное внимание Пушкина к лирическому субъекту (герой — автор в романтической поэтике) и лирическому объекту (адресат — читатель), стремление к травестии адресата в лирике своими или его собственными художественными средствами. Это делает одним из наиболее продуктивных жанров Пушкина на рубеже 1810—1820-х годов дружеское послание (ср.: «И дружбе легкие посланья Пишу без строгого старанья» —

Автореминисцентность элегии — явление эстетически более сложное, и развивается она в основном во временно́й модели жанра. В отличие от пространственной (панорамной, ср. «Вечер» и «Славянка» Жуковского, «Воспоминания в Царском Селе» и «Деревня» Пушкина), временна́я модель элегии зиждется на пересечении хронологических пластов прошлого, настоящего и будущего. Подобная модель неизбежно актуализирует мотив жизненного пути, проблему разности и тождества авторского сознания на разных его этапах. Это главное, что появляется в южной лирике Пушкина и с наибольшей очевидностью выражено в элегии «Погасло дневное светило»: сознание противоречивого единства человека, как он был, есть и станет, органично выражается автореминисценциями в элегиях Пушкина первой половины 1820-х годов.

Последняя группа стихотворений, так называемая кризисная лирика 1823 года, выросшая из послания <В. Ф. Раевскому>, особенно интересна потому, что наглядно обнаруживает сам механизм взаимопроникновения жанров, осуществляющегося при помощи автореминисценции и автоцитаты. В кризисной лирике 1823 года сталкиваются две жанровые традиции: элегия и послание. В типично элегическую структуру «Демона», основанную на пересечении временных пластов прошлого и настоящего и развивающую типично элегический мотив воспоминания[24], и в подобную же структуру стихотворения «Свободы сеятель пустынный», где пересекаются прошлое и будущее[25], вторгаются автоцитаты из послания. Это соединение предельно субъективного, чисто лирического медитативного жанра, с диалогическим, лиро-эпическим по своей природе посланием приводит к двоякого рода результатам. Во-первых, уединенное авторское сознание в «Демоне» как бы расщепляется, начинает диалогизировать со своим собственным, но отделенным от него и персонифицированным началом; в «Свободы сеятеле пу-

«Из письма Н. И. Гнедичу»; XIII.27). Мысль об активном корреспондировании первой главы «Евгения Онегина» с жанром дружеского послания уже высказывалась в пушкиноведении (см: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 32; Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 72—73).

[24] Ср.: «В те дни, когда мне были новы Все впечатленья бытия» — «Тогда какой-то злобный гений Стал тайно навещать меня» (II, 299). Заметим также, что лирический сюжет стихотворения довольно точно воспроизводит сюжетику эстетических манифестов Жуковского, повествующих о мгновениях встречи с вдохновением, персонифицированным в образе Гения, ср.: «Таинственный посетитель», «К мимопролетевшему знакомому Гению», «Лалла Рук».

[25] Ср.: «Я вышел рано, до звезды» — «Вас не разбудит чести клич» (II, 302).

стынном» возникает своеобразный диалог лирического субъекта с объектом: полновесное лирическое «я» соседствует с объективно-эпическим «вы»[26]. Во-вторых, это скрещение разных жанров рождает новое жанровое, вернее, внежанровое качество: оба стихотворения перерастают рамки элегии, не становясь в то же время посланиями, но приобретают универсальный мировоззренческий смысл, соотносимый буквально всеми исследователями с кризисом романтизма как литературного метода и формы мировосприятия (политические концепции эпохи романтизма) в творческом сознании Пушкина[27].

Пожалуй, именно эта автореминисцентная серия внежанровых стихотворений и дает возможность осмыслить функции автоцитат и автореминисценций прежде всего как жанровые: отвлекаясь от определенного жанрового контекста, автоцитата, помещенная в другой, сохраняет ассоциативную память жанра, которая продолжает работать в новом контексте и организует дополнительный план его ассоциативного восприятия. Благодаря этому исходные жанровые структуры преобразуются в новую, начинающую как бы вибрировать между жанровыми полюсами, не совпадая ни с одним из них до конца и приобретая по отношению к каждому из них известную фрагментарность; в данном случае ее можно сформулировать так: отчасти элегия, отчасти послание. (В этой связи важно отметить еще и то, что автоцитаты из послания <В. Ф. Раевскому>, прежде чем возникнуть в «Демоне» и «Свободы сеятеле пустынном», прошли через фрагмент «Бывало, в сладком ослепленьи...»).

То же самое положение, распространенное уже не только на жанровую структуру, но на все элементы поэтики (в том числе стиль и сюжет, способ повествования и саму романную модель), увидим в «Евгении Онегине». Весь роман, по глубоко справедливому замечанию С. Г. Бочарова, располагается между вариантами возможных исходов, не будучи ни одним из них определен[28]. Явление того же порядка — огромный ассоциативный фон национальных и западноевропейских романных традиций и моделей, в частичном соотношении с которыми на-

---

[26] Пушкин указывает на эпическую подоснову этого стихотворения, называя его «подражанием басни умеренного демократа И.<исуса> Х.<риста>» (XIII.79) и придавая ему эпиграф из евангельской притчи «Изыде сеятель сеяти семена своя».

[27] См., например, последнюю по времени работу: Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 16—17, 74, 288.

[28] Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 61—62.

ходится жанровая модель пушкинского романа[29]. Подобная вибрирующая структура начинает восприниматься как нечто незавершенное, фрагментарное, неопределимое логически. Так естественная фрагментарность незаконченных лабораторных отрывков переходит постепенно в новое эстетическое качество и обретает статус сознательно достигаемого эффекта. В автореминисцентной лирике 1821—1823 годов с ее жанровой неопределенностью и фрагментарностью обнаруживаются истоки эстетики и жанрового своеобразия пушкинского романа в стихах.

Любое исследовательское обращение к этой формуле поэта неукоснительно вызывает к жизни проблему стихов и прозы, органично ею заданную[30] (ср. у Ю. Н. Тынянова: «соединение целого прозаического рода со стихом»[31]). Если же учесть, что все автореминисцентные стихотворения 1821—1823 годов стали источниками автореминисценций в первых главах романа и что автореминисценции вообще имеют свойство организовывать большие контексты связанных ими произведений, то проблема стихов и прозы, возможно, возникает и до романа в стихах, а «соединение целого прозаического рода со стихом» обретает дополнительные основания в предшествующем творчестве Пушкина. В этом аспекте первостепенную значимость приобретают послания, особенно те из них, которые носят редакторское заглавие «Из письма». Это означает, что данное стихотворение не существует само по себе; оно существует только в контексте письма, в котором было впервые Пушкиным обнародовано: хоть и для одного читателя, а все же своеобразная форма публикации[32].

---

[29] См.: Лотман Ю. М. Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С 79; Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 206—208; Левкович Я. Л. Наброски послания о продолжении «Евгения Онегина»//Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1979. С. 273.

[30] Специально проблеме стихов и прозы в характерном для Пушкина словоупотреблении посвящена статья Л. С. Сидякова «Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия»)» (см.: Пушкин и его современники. Псков, 1970). Кроме того, проблема «поэзии» и «прозы» так или иначе возникает во всех почти исследованиях, ставящих вопрос о жанровом своеобразии «Евгения Онегина»; см. например: Грехнев В. А. Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин»//Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 107—108; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 27—30.

[31] Тынянов Ю. Н. Поэтика. Литература. Кино. М., 1977. С. 64.

[32] Частное дружеское письмо интенсивно взаимодействует с жанром дружеского послания и с «домашней поэзией». Их объединяет органичная способность сочетания стихов и прозы не только как литературных форм

Письма Пушкина периода южной ссылки являются чрезвычайно характерным комментарием к особенностям его лирики. Так же, как неопубликованные стихотворения, его письма — это подлинная творческая лаборатория становящейся пушкинской манеры повествования. Так же, как и в стихах, в письмах Пушкина обнаруживается его особенная любовь к лейтмотивности, автоцитации и автореминисцентности. Это — самостоятельная тема, которой вряд ли стоит уделять внимание в связи с другой конечной целью исследования, но привести наиболее яркие примеры подобной эпистолярной поэтики все же представляется необходимым, поскольку они не так хорошо известны, как автореминисценции в лирике.

Пушкинские письма периода южной ссылки тоже связаны в один большой контекст устойчивыми, повторяющимися мотивами — автореминисценциями. Трижды в связи с лирикой Жуковского возникает мотив поэта-покойника (XIII, 15, 98, 189), члены «Зеленой лампы» трижды именуются «минутными друзьями минутной младости» (XIII. 29, 47, 100), трижды повторяется конструкция: «такому-то я писал, а он и в ус не дует» (XIII. 32, 40, 51); шесть писем периода южной ссылки Пушкин заканчивает словом Vale[33] (ср.: «В конце письма поставить Vale» — VI. 7); В. Ф. Ходасевич отмечает автореминисцентность вопросительной конструкции «Что такой-то?»[34]; княгиня Голицына дважды именуется «конституционной» и «обожаемой как свобода» (XIII.80, 103)[35] и т. д.

выражения, но и как систем мировоззрения, а также легкость и непринужденность смены интонационного и ритмического строя, отсутствие четкой грани между «высоким» и «низким», бытийным и бытовым. Для Пушкина это жанровое взаимодействие письма и послания постепенно распространяется практически на все лирические жанры и становится двусторонним (см. об этом: Маймин Е. А. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики//Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 78—80).

[33] Н. И. Гнедичу, 24 марта 1821 г.; Л. С. Пушкину, О. С. Пушкиной, 27 июля 1821 г.; Н. И. Гречу, 21 сентября 1821 г.; В. Ф. Раевскому, 1821 — начало февраля 1822 г.; Н. И. Гнедичу, 29 апреля 1822 г.; Н. И. Гнедичу, 13 мая 1823 г. Автореминисцентность этой заключительной формулы и ее связь со строкой «Евгения Онегина» отметил В. Ф. Ходасевич в своей книге «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924. С. 90—91).

[34] Ходасевич В. Ф. Указ. соч. С. 88—89.

[35] Эта характеристика в системе политико-поэтических эпитетов с элементом условно-поэтически выраженной влюбленности особенно любопытна потому, что восходит к стихотворному посланию «Кн. Голицыной, посылая ей оду «Вольность» (1817), где адресат уподоблен свободе и иронически обыгрываются название произведения — «Вольность» и «неволя» как мета-

Из этой цепочки автореминисценций особенно выделяются те, которые связывают поэтические и прозаические контексты в письмах Пушкина. Стихов в письмах поэта, как известно, много. Он часто цитирует себя и других поэтов, выделяя и не выделяя графически эти цитаты. Варианты их соотношения с прозаическим текстом также разнообразны: от абсолютной изоляции (в тех случаях, когда он просто сообщает в письме свои новые стихи) и иронической игры цитатой до сложных диалогических столкновений прозаического и поэтического вариантов осмысления одного события. Последний случай наиболее интересен, потому что здесь поэзия и проза начинают осознаваться Пушкиным не просто как литературные формы, а как системы мировоззрения, первоначально совсем изолированные, но постепенно размыкающиеся навстречу друг другу и образующие в конце концов органическое единство[36].

Всего таких писем, где Пушкин обращается к адресату вариативно, в стихах и прозе, за 1821—1823 годы насчитывается пять: А. А. Дельвигу (23 марта 1821 г.; «Друг Дельвиг, мой парнасский брат»), Н. И. Гнедичу (24 марта 1821 г.; «В стране, где Юлией венчанный»), Я. Н. Толстому (26 сентября 1822 г.; «Горишь ли ты, лампада наша»), Ф. Ф. Вигелю (22 октября — 4 ноября 1823 г.; «Проклятый город Кишинев»), А. И. Тургеневу (1 декабря 1823 г.; строфы из оды «Наполеон», «Свободы сеятель пустынный»[37]). Самое примечательное в этих письмах то, что эпистолярная проза через автореминисценции

фора влюбленности. В этом же послании находим строки, которые отзовутся в первой главе «Евгения Онегина»:

Кн. Голицыной	LVII
Простой воспитанник природы, Так я, бывало, воспевал Мечту прекрасную свободы И ею сладостно дышал (II.56).	Так я, беспечен, воспевал И деву гор, мой идеал, И пленниц берегов Салгира. (VI.29).

[36] «<...> Проза и поэзия, как литературные явления, воспринимались Пушкиным как разделенные и даже противостоящие друг другу категории, обладающие своей спецификой и имеющие определенную и противопоставленную одна другой сферы выражения. Но именно в последнем отношении граница между ними оказывается зыбкой <...>. Составляя две части единого целого, проза и поэзия подчинены общим закономерностям, определяющим движение литературы» (Сидяков Л. С. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина//Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 134).

[37] Письмо А. И. Тургеневу по типу ближе к тем, в которых Пушкин сообщает свои новые стихи. Но включение в это письмо строф из оды «Наполеон» и стихотворения «Свободы сеятель пустынный» соотносится и с репутацией А. И. Тургенева как либерала (XIII.80).

вовлекается в большой контекст трех автореминисцентных стихотворных серий 1821—1823 годов. У истоков этих писем-посланий лежит все то же незавершенное послание к «Зеленой лампе», отдельные строки которого входят в стихотворные эпистолярные обращения Пушкина. Ср.:

Послание <Зеленой лампе>	Из письма Н. И. Гнедичу
Младой Катенин воскресит Софокла гений величавый [38] <...>	О ты, который воскресил Ахилла призрак величавый, Гомера музу нам явил <...> (XIII.27).

Здесь любопытно отметить, как формула переходит не только из стихов в стихи, но и из стихов в прозу: тому же Н. И. Гнедичу 13 мая 1823 г. Пушкин, уже без стихотворных включений, напишет: «Вы, коего гений и труды слишком высоки для этой детской публики, что вы делаете, что делает Гомер?» (XIII. 63). Это прямая перифраза стихотворного обращения из письма 1821 г.:

Ты, коему судьба дала
И смелый ум, и дух высокой
И важным песням обрекла <...> (XIII.27).

Пример обратной направленности перехода — из прозы в стихи — дают два почти подряд написанных письма: П. А. Вяземскому 14 октября 1823 г. Пушкин сообщает: «Вигель здесь был и поехал в Содом — Кишинев, где, думаю, будет вице-губернатором» (XIII.70), а 22 октября — 4 ноября этот мотив разворачивается в стихотворном обращении из письма Ф. Ф. Вигелю:

Так, если верить Моисею,
Погиб несчастливый Содом —
Но только с этим городком
Я Кишинев равнять не смею <...> (XIII.71).

И — очень характерно — далее, переходя от стихов к эпистолярной прозе, Пушкин подчеркивает: «Это стихи, следственно шутка — не сердитесь и усмехнитесь, любезный Филипп Филиппович <...>» (XIII.72).

Так стихи и проза — то как литературные формы, то как варианты осмысления в категориях разных систем мышления

[38] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 2. С. 131. Текст цитируется по этому изданию, поскольку в нем впервые дана наиболее полная реконструкция незавершенного послания Пушкина. В большом академическом издании оно приводится разрозненными фрагментами.

одних и тех же событий и лиц, то, наконец, как способы мировосприятия — становятся подлинным семантическим центром пушкинской переписки 1821—1823 годов. При этом диалогическая оппозиция «стихи» — «проза» равно располагается и в стихотворных, и в прозаических контекстах:

> Друг Дельвиг, мой парнасский брат,
> Твоей я прозой был утешен;
> Но признаюсь, барон, я грешен:
> Стихам я больше был бы рад <...>
> (XIII.24).

«Попандопуло привезет тебе мои стихи, Липранди берется доставить тебе мою прозу <...> (XIII.34); «<...> твоя живая поэзия приказала долго жить <...> понимаю тебя — лета клонят к прозе <...> (XIII.44); «Читал стихи и прозу Кюхельбекера <...> (XIII.45); «Дельвиг, Дельвиг! Пиши ко мне и прозой и стихами <...>» (XIII.56); «<...> читал я твои стихи в Полярной звезде; все прелесть — да ради Христа, прозу-то не забывай <...>» (XIII.57) — все это о стихах и прозе как о литературных формах. И характерно, что в подобного рода контекстах они не сопоставлены, но и не противопоставлены: вполне изолированные, равно приемлемые варианты общения и творчества.

Интереснее те случаи, когда стихи и проза диалогически сталкиваются, вариативно освещая один объект с точки зрения разных мировоззренческих позиций. К этим случаям в первую очередь относится вся графически не выделенная цитация и автоцитация (цитаты из элегии «Погасло дневное светило», совмещенные с деловыми просьбами, цитаты из послания «К Овидию» в связи с попытками добиться разрешения на кратковременное посещение Петербурга, графически не выделенные цитаты из «Овсяного киселя», «Иванова вечера», «Шильонского узника», «Мотылька и цветов», посвящения к поэме «Двенадцать спящих дев» и баллады «Громобой» Жуковского по поводу собственных бытовых проблем)[39].

Такого же диалогического свойства и нарочито-бытовая трактовка высоких эстетических категорий, в которой литературное (и вообще связанное с искусством) парадоксально сов-

[39] О некоторых случаях подобной автоцитации и цитации Жуковского см.: Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1981. С. 68—69, 75. Подробную сводку автоцитат и цитат из Жуковского см.: Лебедева О. Б. Поэтика фрагмента в творчестве Жуковского и Пушкина 1820-х годов (подготовлено для изд.: Пушкин: Исследования и материалы).

мещается с бытом, совсем как в «домашней поэзии» и арзамасской «галиматье» Жуковского[40]: «Здесь увижу я развалины Митридатова гроба, здесь увижу я следы Пантикапеи, думал я — на ближней горе посереди кладбища увидел я груду камней, утесов, грубо высеченных — заметил несколько ступеней, дело рук человеческих» (XIII.18). Ср. в незавершенном стихотворении 1821 года «Кто видел край...», которое дает автореминисцентную проекцию в элегию «Таврида», это же событие, трактованное вполне однозначно — поэтически:

И зрит пловец — могила Митридата
Озарена сиянием заката (II.190)[41].

«Платье, сшитое по заказу вашему, на Руслана и Людмилу, прекрасно; и вот уж четыре дня как печатные стихи, виньета и переплет детски утешают меня» (XIII.28); «<...> хотите ли вы у меня купить весь кусок поэмы? длиною в 800 стихов; стих шириною — 4 стопы; разрезано на 2 песни» (XIII. 32—33); «<...> на конченную свою поэму я смотрю как сапожник на пару своих сапог <...>» (XIII.59); «Скажи: имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия? <...> Боже мой, она должна произвести больше ужаса, чем чаша Атреева <...>. Радуюсь, предвидя, что пощечина должна отяготеть на ланите Толченова или Брянского» (XIII.41); «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику» (XIII.56); «Другим досадно, что Пленник не кинулся в реку вытаскивать мою черкешенку — да, сунься-ка, я плавал в кавказских реках, тут утонешь сам, а ни

---

[40] Иезуитова Р. В. Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов//Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 22—47.

[41] Письмо Л. С. Пушкину (24 сентября 1820 г.), в котором Пушкин, давая краткий очерк всех событий начала своей ссыльной жизни, соединяет поэтическую и прозаическую трактовки этих событий, отзовется, в свою очередь, в первом опыте литературного путешествия, «Отрывке из письма к Д.». В этом произведении, написанном Пушкиным в 1824—1825 гг. и приложенном, в качестве послесловия, к третьему изданию поэмы «Бахчисарайский фонтан» (1830), жанровые потенции автореминисцентных текстов Пушкина выходят на поверхность в названии. «Отрывок» — это и указание на генетическую связь с частным письмом (А. А. Дельвигу, середина декабря 1824 — первая половина декабря 1825 г.), и на автореминисцентную связь эпистолярного текста со стихотворениями и письмами южного периода. «Отрывок из письма к Д.» проанализирован Ю. М. Лотманом как часть диалогической оппозиции «свое — чужое», «проза — стихи». См.: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина//Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 106—107.

чорта не сыщешь; <...>» (XIII.58); «Кюхельбекер пишет мне четырехстопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе, и что он падал с лошади» (XIII.63)[42].

В подобного рода контекстах сталкиваются не столько стихи и проза, сколько поэтическая условность, предписывающая определенный угол зрения на предмет или событие, и бытовая реальная проза жизни, заставляющая уподоблять поэму товару (ср.: «Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать»; II.329) — паре сапог или куску ткани, а печатный шрифт и гравированную виньетку — платью; это же сочетание поэтической условности и реального взгляда на вещи за образом корнелевской трагедии открывает конкретного актера на амплуа «благородного старца». Такие контексты решительно размежевывают условно-поэтическую и житейски-прозаическую модели поведения. И этих случаев столкновения поэзии и прозы, понимаемых широко — как условная поэтичность искусства и бытовая проза жизни, в письмах Пушкина 1821—1823 годов настолько много, что они начинают восприниматься как повтор, лейтмотив, автореминисценция на уровне уже не просто словесного мотива или образа, а формы мировоззрения и облекающего ее литературного приема.

Но особенно показательны в плане становления пушкинской эстетики и поэтики те случаи, когда эта четкость границ между прозой и поэзией вдруг начинает размываться, когда прозе присваиваются какие-то признаки или функции поэзии. Таких случаев, правда, немного. Их и не могло быть много в

---

[42] Послание Кюхельбекера «К Пушкину» было написано в апреле — мае 1822 г. Пушкин пишет о нем Н. И. Гнедичу через год: 13 мая 1823 г., в то время, когда он уже начал работу над первой главой «Евгения Онегина». Поэтому, вероятно, не случайна реминисценция из этого послания, ср.:

К Пушкину	XLV
Одной постигнуты судьбою **Мы оба бросили тот свет,** Где мы равно терзались оба, Где клевета, любовь и злоба Размучили обоих нас!	Условий света свергнув бремя, Как он, отстав от суеты <...> Страстей игру мы знали оба: Томила жизнь обоих нас; В обоих сердца жар угас; Обоих ожидала злоба Слепой Фортуны и людей <...> (VI.23—24).

(Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 153).

Последующие строки послания обнаруживают несомненное сходство с предсмертной элегией Ленского. См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 284.

1821—1823 годах, когда Пушкин еще только шел к «поэзии действительности». И речь в этих контекстах идет о поэзии и прозе как литературных формах, что тоже естественно: прежде чем увидеть поэзию в жизни, неизбежно нужно было уравнять в правах «высокую» поэзию с «презренной» прозой. «<...> освяти его своею прозой — единственной в нашем прозаическом отечестве» (XIII.66), — пишет Пушкин Вяземскому в связи с проектом второго издания поэмы «Руслан и Людмила» и предполагаемым предисловием Вяземского. Здесь проза предисловия, которая должна «освятить» стихи Пушкина («священный» — это непременный эпитет поэзии и вдохновения), явно противостоит «прозаизму» отечества. «<...> да заворожи все это своею прозою, богатой наследницею твоей прелестной поэзии <...>» (XIII.73). «Завораживать» — это тоже свойство поэзии; проза Вяземского, как «наследница» его поэзии, оказывается впрямую с ней сближена, и, конечно же, не случайно именно в этом письме Пушкин сообщает — впервые! — что он пишет «не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». Так постепенно сочетание прозаических и поэтических контекстов подводит к «соединению целого прозаического рода со стихом».

Лейтмотивность и автореминисцентность пушкинских стихотворений и писем 1821—1823 годов, скрыто формирующая своеобразный несобранный цикл его любимых мыслей, форм творчества и литературных приемов, вплотную подводит его к осознанию нового жанрового качества, которое вызревает в его творчестве этого периода. И незаконченное автореминисцентное стихотворение, и автореминисцентное стихотворение завершенной поэтики, и поэма, и письмо, корреспондирующее со стихотворным посланием или с другим письмом, вне всего автореминисцентного контекста начинают восприниматься Пушкиным как отрывки, фрагменты, частичные высказывания. Об этом свидетельствует еще одна тематическая автореминисценция в его письмах: упорное именование своих элегий, антологических стихотворений, поэм отрывками: «элегические отрывки» (XIII.38), «один отрывок» (XIII.64), «бессвязные отрывки» (XIII, 73, 75), «этот отрывок» (XIII. 74), «отрывок мой» (XIII. 74) — независимо от того, в какую жанровую форму они облечены[43]. Более того, и эпистолярная проза включается Пушки-

[43] Специально жанру отрывка в творчестве Пушкина посвящены пока две статьи: Чумаков Ю. Н. «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра//Пушкинский сборник. Псков, 1962; Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина 1820-х годов//Пушкин: Исследования и мате-

ным в этот фрагментарный универсум: «Ни ты, ни отец ни словечка не отвечаете мне на мои элегические отрывки — денег не шлете — а подрываете мой книжный торг» (XIII.91). Эта автореминисценция дает возможность предположить, что практическая выработка поэтики нового жанра дополнялась для Пушкина теоретическим осознанием его своеобразия. Представляется, что именно необходимость эстетической декларации фрагмента, с его внеродовой (стихи и проза) и внежанровой (ассоциативность автореминисценций) природой, вызвала к жизни уникальную публикацию 1825 года — публикацию первой главы романа в стихах.

Первая публикация первой главы «Евгения Онегина», рассмотренная в комплексе составляющих ее элементов — прозаического предисловия, «Разговора книгопродавца с поэтом» и текста первой главы, обладает безусловной эстетической автономностью и столь же безусловной эстетической декларативностью, уже отмеченной в пушкиноведении для каждого ее элемента отдельно[44]. Обращают на себя внимание и еще два момента: во-первых, то, как Пушкин специально позаботился об адекватном восприятии первой главы читателями, опубликовав ее с двумя (!) предисловиями[45], а во-вторых, то, как четко с точки зрения структуры организована эта публикация, представляющая собой, в сущности, большой диалог стихов и прозы.

риалы. Л., 1979. Т. 9. Как установлено исследовательницей, несколько пушкинских произведений 1820—1825 годов имели жанровый подзаголовок «отрывок», снятый Пушкиным лишь на последней стадии работы над текстом — при его публикации (см.: Сандомирская В. Б. Указ. соч. С. 71—72).

[44] См.: Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2 (1824—1837). М.; Л., 1961. С. 11—18; Краснов Г. В. Предисловие к первой главе «Евгения Онегина»//Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 29; Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 30—31; Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. М., 1983. С. 260—261.

[45] Эти два предисловия к одному произведению — почти уникальный случай в творческой практике Пушкина. Ср. у Ю. Н. Тынянова: «К остальным произведениям Пушкин дает редкие и скупые предисловия и примечания» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 59). Исследователь не совсем прав в этом утверждении: впоследствии такие же специально написанные с целью организации читательского восприятия предисловия будут сопровождать и другие принципиальные жанровые новации Пушкина, например прозаический цикл «Повести Белкина», роман «Капитанская дочка». Но безусловно прав он в том, что при публикации первой главы «Евгения Онегина» забота о ее восприятии была настолько особой, что понадобилась два предисловия, в том числе и «композиционное внедрение целого произведения» (Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 59).

Предисловие «Вот начало большого стихотворения <...>» — это проза о стихах; «Разговор книгопродавца с поэтом» — диалог стихов и прозы как условно-поэтической и реально-бытовой систем мировоззрения, постепенно размыкающихся навстречу друг другу и образующих органическое единство[46]; наконец, сам текст первой главы — это стихи о прозе жизни в сфере героя и о «стихо-творении» в сфере автора.

Каждая из частей этого трехчлена автореминисцентна сама по себе. Терминологические колебания «большое стихотворение» — «роман», «главы» — «песни» в предисловии восходят к письмам Пушкина о начале работы над «Евгением Онегиным». Формула «Описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» (VI. 638) указывает на петербургские послания Пушкина 1819 года, частично отразившиеся автореминисценциями в послании к «Зеленой лампе» и через него — в первой главе «Евгения Онегина» («К Щербинину», «Всеволожскому», «Послание к кн. Горчакову», «Юрьеву»).

В «Разговоре книгопродавца с поэтом» обнаруживаются автореминисценции из кризисной лирики 1822—1823 годов: образ демона — «Какой-то демон обладал Моими играми, досугом; <...>» (II.325)[47], строфа из послания <В. Ф. Раевскому>, перешедшая сначала в отрывок «Бывало, в сладком ослепленьи <...>», а затем в текст «Разговора...».

К чему, несчастный, я стремился?
Пред кем унизил гордый ум?
Кого восторгом чистых дум
Боготворить не устыдился? (II.327)[47],

наконец, автореминисцентный мотив писем 1821—1823 годов, мотив славы и денег как условно-поэтического и житейски-прозаического вариантов награды поэтического труда отливается в формуле книгопродавца:

Что Слава? Яркая заплата
На ветхом рубище певца.

---

[46] Об этом подробно см.: Лебедева О. Б. «Разговор книгопродавца с поэтом»//Примеры целостного анализа: Учебн. пособие. Томск, 1988. С. 5—35.

[47] Ср.:

<В. Ф. Раевскому>
Что ж видел в нем безумец молодой,
Чего искал, к чему стремился,
Кого ж, кого возвышенной душой
Боготворить не постыдился?
(II.266).

«Бывало, в сладком ослепленьи»
Чего, мечтатель молодой,
Ты в нем искал, к чему стремился,
Кого восторженной душой
Боготворить не устыдился?
(II.293).

Нам нужно злата, злата, злата <...>
(II.329)[48].

Текст первой главы включает, как известно, автореминисценции из послания к «Зеленой лампе», «Тавриды», «Демона» и некоторых других стихотворений Пушкина[49].

Но кроме того, все три части этой публикации плотно связаны между собой системой внутренних автореминисценций. Вот наиболее яркие примеры: «автор Руслана и Людмилы» в предисловии (VI.638) — «Друзья Людмилы и Руслана» во II строфе; «мрачный Байрон» в предисловии — «Лорд Байрон был того же мненья» в «Разговоре...» (II.326) — «Как Байрон, гордости поэт» в LVI строфе; «Ужели ни одна не стоит Ни вдохновенья, ни страстей» (II.328) в «Разговоре...» — «Они не стоят ни страстей, Ни песен, ими вдохновенных» в XXXIV строфе и т. д. И вновь дело не только в количестве этих автореминисценций, а в их ассоциативных жанровых функциях.

Память разных родов и жанров, которую несут автореминисценции, раздвигает жанр изнутри, увеличивая до необозримости ассоциативный пласт восприятия текста, соотнося его то с элегией, то с посланием, то с письмом, поэмой, внежанровым стихотворением. При этом само разнообразие жанров, ассоциативно соотносимых с автореминисцентным текстом, удерживает его от однозначного уподобления какому-нибудь из них. Так возникает уникальное не только внежанровое, но и внеродовое образование: роман в стихах, не лирика и не эпос, но нечто, в равной мере относящееся к этим родам и в этом смысле на каждой отдельно взятой грани сопоставления фрагментарное: отчасти лирика, отчасти эпос[50].

---

[48] См., напр.: П. А. Вяземскому, 20 декабря 1824 г. (XIII.82); Л. С. Пушкину, январь — начало февраля 1824 г. (XIII.85—86); А. А. Бестужеву, 8 февраля 1824 г. (XIII.87—88); Л. С. Пушкину, 1 апреля 1824 г. (XIII.90); А. И. Казначееву, 22 мая 1824 г. (XIII.92—93).

[49] См. об этом: Скачкова О. Н. Темы и мотивы лирики А. С. Пушкина 1820-х годов в «Евгении Онегине»//Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 45—54.

[50] Мысль о фрагментарности жанровой формы романа в стихах неоднократно высказывалась в пушкиноведении. См.: Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина»//Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 60—61; Лотман Ю. Н. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 170—172; Хаев Е. С. Особенности стилевого диалога в «Онегинском круге» произведений Пушкина//Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 95; Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С. 8—14, 20—34. О фрагментарности как свойстве поэтики Пушкина см.: Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1974. С. 151—152.

Идея фрагментарности торжествует во всей этой публикации. Она заявлена в первых же ее строках: «Вот начало большого стихотворения, которое вероятно не будет окончено» (VI. 638). Фрагментарность «большого стихотворения» подтверждается и вариативными определениями его жанра, не дающими поставить ни первую главу, ни весь замысел в рамки традиционной жанровой структуры, заставляющими их вибрировать между вариантами «большое стихотворение» — «роман», «несколько песен» — «или глав». Наконец, даты, указанные в этой публикации: «конец 1819 года» в предисловии и «1823 год» в «Разговоре...», определяют хронологические рамки пушкинского творчества, ассоциативно соотносимого с первой главой романа в стихах.

Каждая из частей публикации вне ее представляет собой тоже фрагмент. По отношению к первой главе романа это утверждение не нуждается в доказательстве. Фрагментарность предисловия и «Разговора...», не могущих существовать для Пушкина или вне этого контекста, или вне контекста вообще, удостоверяется историей их прижизненных публикаций.

Прозаическое предисловие было напечатано Пушкиным лишь один раз, поскольку оно было написано специально для публикации первой главы (ее второе издание 1829 года полностью тождественно первому). Собирая первое полное издание романа, Пушкин снял и прозаическое предисловие, и «Разговор...». Единственная при жизни Пушкина повторная публикация «Разговора...» — в четвертой части «Стихотворений Александра Пушкина» (1835), в которую «Разговор...» включен «как послесловие ко всем четырем частям»[51]. Если учесть, что принцип расположения стихотворений, начиная со второй части, был строго хронологический и четвертая часть составлена из произведений 1833—1835 годов, то такое положение «Разговора...», написанного в 1824 году, явственно выделяет его из всех пушкинских произведений хотя бы тем, что обнаруживает его зависимость от других контекстов. В данном случае пролог к роману в стихах становится эпилогом к лирике. Кроме этих трех публикаций, где «Разговор...» связан с другими контекстами, Пушкин никогда и нигде не печатал своего эстетического манифеста отдельно. И в этом отношении «Разговор...» выступает как фрагментарное произведение.

---

[51] Смирнов-Сокольский Н. П. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962. С. 379.

И последнее замечание. Публикуя в 1825 году первую главу «Евгения Онегина», предваряя ее двумя эстетическими манифестами, Пушкин теоретически осознает и эстетически декларирует не только жанровое качество фрагментарности, но и особую, диалектически колеблющуюся природу фрагмента, неизбежно сопряженного с идеей универсума: «Первая глава представляет нечто целое» (VI. 638). И она действительно, будучи фрагментом, представляет нечто целое, а именно весь большой контекст пушкинского творчества 1819—1823 годов, включающийся в нее автореминисцентной ассоциативностью.

Первая половина 1820-х годов для Пушкина — это время наибольшего приближения к романтизму, время интенсивного осмысления двух универсальных романтических моделей мира и концепций личности: Байрона и Жуковского (кстати, поэтика автореминисценций, сопрягающих быт и бытие, поэзию и прозу, прямо унаследована Пушкиным от Жуковского). Романтизм, с его стремлением к системности и универсальности мирообраза, выражающихся фрагментарно, естественно находится у истоков автореминисцентной поэтики Пушкина.

Но как и все у Пушкина, поэтика автореминисценций имеет вариативные результаты, не может быть однозначной. Все, о чем шла речь в статье, а именно жанровые потенции фрагмента, вырастающие на основе автореминисцентной поэтики,— это, так сказать, одна из реплик диалога. Вторая — в их свойстве сплавлять воедино, не уподобляя окончательно, самостоятельные произведения, организовывать скрытые большие контексты в творчестве поэта.

Вероятно, в этой связи имеет смысл и выделение двух вариантов автореминисцентных контекстов: малого, свойства которого были описаны в статье, и это будет одно, отдельно взятое автореминисцентное произведение с жанровой потенцией фрагмента, и большого, т. е. всего круга связанных автореминисценциями произведений. Жанровой потенцией такого большого автореминисцентного контекста, безусловно, является собранный цикл. Не случайно первый пушкинский собранный цикл «Подражания Корану» написан в той же первой половине 1820-х годов (1824). И в исследовании этого второго варианта автореминисцентного контекста видится дальнейшая перспектива изучения пушкинской поэтики автореминисценций.

В. В. Максимов

ТИП ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ ВО «ФРЕГАТЕ «ПАЛЛАДА» И. А. ГОНЧАРОВА (ГЛАВА «ОТ КРОНШТАДТА ДО МЫСА ЛИЗАРДА»)

«Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова не поддается лаконичному и убедительному жанровому истолкованию. Спасительные формулы типа «особый синтетический жанр» оказываются слишком абстрактными и статичными. В лучшем случае они позволяют вычленить жанровую номенклатуру произведения, например: «Здесь есть очерки этнографические с элементами статистики и художественного вымысла, воспоминания и дневниковые записи, длинные задушевные письма к друзьям, жанровые сценки и сюжетные рассказы и новеллы, бытоописательные повести...»[1]. Конечно, само по себе подобное разнообразие еще не объясняет жанровой специфики «путешествия». Важно исследовать процесс взаимодействия различных повествовательных форм внутри синтетического жанра, а это немыслимо без выхода на конкретные типологические категории, жанронесущие и жанроопределяющие по своему характеру. К числу таких категорий относится «образ путешественника»[2].

При осмыслении жанрового своеобразия «Фрегата «Паллада» Гончарова необходимо уловить крайне подвижную, богатую разнообразными оттенками диалектику взаимоотношений автор — герой. Нас будет интересовать первая глава «путешествия», которая осмысляется исследователями как ключевая в составе «Фрегата «Паллада», так как в ней излагаются эстетические принципы Гончарова, завязывается проблемно-

---

[1] Петрова Н. К. Творчество И. А. Гончарова. М., 1979. С. 33.

[2] См.: Энгельгардт Б. М. «Фрегат «Паллада»//Гончаров И. А. «Фрегат «Паллада» (Лит. памятники). Изд. подгот. Т. И. Орнатская. Л., 1986. С. 744—760; Макогоненко Г. П. А. Н. Радищев//Радищев А. Н. Избр. соч. М.; Л., 1949. С. XXXV; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры//Карамзин Н. М. Письма русского путешественника (Лит. памятники). Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1987. С. 525—533, 567—582.

тематический узел всего повествования, формируются опорные пункты описания[3]. Кроме того, необходимо осознать первую главу как своеобразную жанровую модель всего произведения, потому что именно в ней наглядно разворачивается процесс взаимодействия различных жанровых форм: письма, дневника, очерка.

Глава состоит из двух частей, написанных в разное время: первая датирована июнем 1854 года, вторая — январем 1853-го. Сведение в одной главе столь разновременного материала не могло не отразиться на субъектной организации произведения. Так, в первой части должен был хотя бы косвенно ощущаться материал, охватывающий значительные хронологические рамки (1852—1854). Однако это произошло лишь отчасти. Для Гончарова важно акцентировать материал, связанный с английскими впечатлениями, остальное им пока умышленно затушевывается (например, японский материал). Поэтому глава не дает представления об авторе в целом. Здесь отражен начальный этап формирования авторской концепции. Впереди угадываются иные «чудесные миры». Поэтому даже с высоты пройденного пути автор не старается дать какие-то окончательные выводы. Он осторожно вводит читателя в материал при помощи своеобразного героя. Безусловно, Гончаров использует и автопсихологический опыт, но в значительно переоформленном виде.

Если попытаться воссоздать биографический облик писателя, то можно увидеть, что середина 1854 года была для него кризисным временем. Он не раз признается своим петербургским адресатам (Майкову и Языкову): «...меня до крайности утомило путешествие: je fais un mauvais reve, а не путешествую, и уж давно»[4]. Подобное настроение встречалось и в более ранних письмах, но там оно было мимолетно, здесь же оно объяснялось в основном осознанием исчерпанности материала: «...дальше уж мне и не хочется, в Америку, например, потому что по трем известным легко сыскать четвертое неизвестное» (695).

Кроме того, предстоит длительный трудный путь домой, в Петербург, где, как казалось Гончарову, кроме безотрадной

---

[3] См.: Гореншгейн М. С. Творческая история путевых очерков И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»//Учен. зап./Адыг. пед. ин-т. Майкоп, 1957. С. 121; Михельсон В. А. Гуманизм И. А. Гончарова и колониальный вопрос. Краснодар, 1965. С. 26.

[4] Гончаров И. А. Фрегат «Паллада» (Лит. памятники). Изд. подгот. Т. И. Орнатская. Л., 1986. С. 695. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках страницы.

перспективы его ничто не ожидало: «Умственная деятельность вся опять сосредоточится в департаменте, физическая — в хождении по Невскому проспекту, а нравственная — в строгой честности, и то отрицательной, то есть не будешь брать взяток, надувать извозчиков, хозяина квартиры» (695). Влияло на общее настроение писателя и то обстоятельство, что работа над «путешествием» продвигалась крайне медленно и даже написанное его не удовлетворяло: «...нет в них <записках> фактов, а одни только впечатления и наблюдения, и то вялые и неверные, картины бледные и однообразные» (691). Именно в это время Гончаров работает над началом «путешествия», и то, что выходит из-под его пера, весьма отдаленно соотносится с автопсихологическим опытом писателя. Происходит это благодаря тому, что между автором и героем задается определенная дистанция.

Герой (путешественник) во многом условен. Он синтезирован из ряда психологических, социальных и национальных типов. Отметим прежде всего такие его ипостаси, как «вечный горожанин», «скромный чиновник», «русский путешественник», который всюду унесет «почву родной Обломовки на ногах». Все эти лики путешественника проявляются не сразу, а, высветившись, начинают складываться в динамичное единство. Эпистолярная форма, обеспечивая свободную и достаточно мотивированную смену этих типов, каждый раз приводит к корреляции данных типов. «Вечный горожанин» осмысляется в противопоставлении с «новым аргонавтом», а русский путешественник обломовского склада — с «новейшим путешественником». Подобная смена типов, переакцентировка обогащает внутреннее содержание центрального образа, делает его динамичным, противоречивым, емким. Посмотрим, как это происходит.

Повествование начинается с ориентации на тип путешественника, который словами Гончарова можно определить как «вечный горожанин»: «Вам хочется знать <...> как я вдруг, в один день, в один час, должен был ниспровергнуть этот порядок и ринуться в беспорядок жизни моряка?» (7). Гончаров берет не просто горожанина, но человека, «избалованнейшего <...> городскою жизнию», который сросся с городским бытом, а стало быть, болезненно расстается со всем привычным: квартирой, узким кругом друзей, семьей. Новое он видит и оценивает через привычное. Отсюда широкое распространение в главе городской семантики: «...едва ли он [человек] безопаснее в многолюдном городе, на шумной улице, чем на крепком па-

русном судне, в океане» (17); «...в ясную погоду в нем [Финском заливе] так же безопасно, как на Невском проспекте» (21). Отсюда же широкое распространение семантики семьи, так как горожанин обитает в устоявшемся быту, в прочном кругу дружеских и родственных связей. Оказавшись на палубе фрегата, путешественник ощущает себя «сиротой». Он переживает, что без «морских ног» вынужден ходить, «как ребенок, держась за юбку няньки (16)». Здесь же, на фрегате, он с явным сожалением расстается со своим городским слугой и тяжело переживает разлуку с друзьями и знакомыми. Не ограничиваясь отдельными штрихами, Гончаров создает развернутый психологический портрет «вечного горожанина»: «Бывало, не заснешь, если в комнату ворвется большая муха и с буйным жужжаньем носится, толкаясь в потолок и в окна, бранишь дорогу, когда в ней есть ухабы, откажешься ехать на вечер в конец города, под предлогом «далеко ехать», боишься пропустить урочный час лечь спать; жалуешься, если от супа пахнет дымом, или жаркое перегорело, или вода не блестит как хрусталь» (7—8).

Постепенно этот облик героя проступает более отчетливо. Путешественник попадает на фрегат. После сравнительно небольшого эпистолярного вступления (7—14) в экспозиции (7—29) следует описание первых впечатлений путешественника (14—29). Фрагмент композиционно распадается на две части. Первая начинается и заканчивается кольцевым обрамлением: «Наконец, 7 октября фрегат «Паллада» снялся с якоря» (14) и «Итак, мы снялись с якоря» (20). В ней изображается «жизнь, в которой каждое движение, каждый шаг, каждое впечатление не были похожи ни на какие прежние» (10). Новизна быта определяет тональность повествования. Вторая часть (20—29) посвящена переходу от Кронштадта до Англии. Эпистолярные приметы в этих частях постепенно угасают. Материал начинает организовываться на дневниковой и очерковой основах.

Как мы уже говорили, в центре этого фрагмента — изображение впечатлений новичка на море: «Я сидел в кают-компании, прислушиваясь в недоумении к свисту ветра между снастей и к ударам волн в бока судна. Наверху было холодно; косой мерзлый дождь хлестал в лицо. Офицеры беззаботно разговаривали между собой, как в комнате, на берегу; иные читали» (14—15). «Вечный горожанин», попав на судно, чувствует себя неуютно в кругу бывалых морских офицеров. Он не может ни беззаботно разговаривать, ни просто читать. Ему важно «составить себе идею» о происходящем вокруг. Однако пока

он идет от привычного, поэтому об офицерах говорится, как о людях, беседующих в комнате, а не в кают-компании. Только такая семантика близка герою, иные смыслы и значения ему не понятны. Показателен в этом плане эпизод с авральной работой: «Непривычному человеку покажется, что случилось какое-нибудь бедствие, как-будто что-нибудь сломалось, оборвалось, и корабль сейчас пойдет на дно. «Зачем это зовут всех наверх?» — спросил я бежавшего мимо меня мичмана. «Свистят всех наверх, когда есть авральная работа», — сказал он второпях и исчез. Цепляясь за трапы и веревки, я выбрался на палубу и стал в уголок. Все суетилось. «Что это такое — авральная работа?» — спросил я другого офицера. «Это когда свистят всех наверх», — отвечал он и занялся — авральною работою. Я старался составить себе идею о том, что это за работа, глядя, что делают, но ничего не уразумел: делали все то же, что вчера, что, вероятно, будут делать завтра: тянут снасти, поворачивают реи, подбирают паруса» (15).

Постепенно герой, вживаясь в морской быт, осваивает и новую, недоступную для него ранее семантику. Само понятие «авральная работа» становится настолько ему знакомым, что он видит ее проявление уже и в других сферах морской жизни: «Обед — это тоже своего рода авральная работа» (21); «Пляска имела вид напряженного труда» (22). Городская семантика повсеместно вытесняется морской: кранцы, брамсели, лиселя, брать рифы, травить и т. д. Изменилось и отношение к морскому быту в целом. «Беспорядок жизни моряка» (7), «бродячий быт» (10) — такой представляется жизнь на море герою накануне путешествия. А теперь: «...порядок и стройность вместо красивого беспорядка и некрасивой распущенности как в людях, так и в убранстве этого плавучего жилища» (17). Очень важно, что переосмысляется героем и сама семантика жилища: это уже не город, не квартира или комната. «Улицей» для путешественника становится палуба, кают-компания — домом, а сам фрегат — уголком России. Путешественник по-новому начинает оценивать те или иные явления. Он уже иначе смотрит и на себя, на то, каким он начинал плаванье. В этом плане интересен образ распорядителя офицерского стола П. А. Тихменева, психологическая нюансировка которого совпадает с качествами «изнеженного горожанина». Это своего рода «баловень дома», человек, «избалованный общим вниманием и участием» (28). Он изображается героем-повествователем мягко, иронично, и за этой иронией нельзя не почувствовать оценки своего прежнего облика.

Как мы видим, герой-путешественник постепенно изменяется. Однако этот процесс вряд ли можно назвать прямолинейным, что непосредственно было связано с характером повествования. Гончаров использовал эпистолярную форму, которая позволяла автору в зависимости от адресата менять художнические маски. Так, во фрагменте, адресованном петербургским друзьям Гончарова, поэтам-романтикам А. Майкову и В. Бенедиктову, вырисовывается новый облик героя-повествователя («новый аргонавт»): «Нет, не в Париж хочу, — помните, твердил я вам, — не в Лондон, даже не в Италию, как звучно вы о ней не пели, поэт, — хочу в Бразилию, в Индию, хочу туда, где солнце из камня вызывает жизнь и тут же рядом превращает в камень все, чего коснется своим огнем; где человек, как праотец наш, рвет несеянный плод, где рыщет лев, пресмыкается змей, где царствует вечное лето, — туда, в светлые чертоги божьего мира, где природа, как баядерка, дышит сладострастием, где душно, страшно и обаятельно жить, где обессиленная фантазия немеет перед готовым созданием, где глаза не устанут смотреть, а сердце биться» (9). Автор умышленно вводит в повествование романтико-поэтические формы: «рыщет лев», «пресмыкается змей», «светлые чертоги божьего мира», «природа, как баядерка, дышит сладострастием». Такое «подстраивание» под чужое слово в данном случае не случайно. Вряд ли правомерно будет считать, что мы имеем дело с пародией, так как здесь «чужое слово активно воздействует на авторскую речь, заставляя ее соответствующим образом меняться под его влиянием и наитием»[5]. Данная форма повествования близка с скрытому диалогу и ее можно обозначить как «эпистолярный диалог».

Таким образом мы сталкиваемся с совершенно особой семантикой «диалогического слова», которое «как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики, напряженно их перерабатывая»[6]. При этом «диалогическое слово» становится внутренне событийным» и освещает «самый предмет слова по-новому, раскрывая в нем новые стороны, недоступные монологическому слову»[7]. В результате возникает своеобразный эффект целостного восприятия явления. «Чужое слово» не отрицается, а осознается потенциально полноценным, как манера мировидения и мировыражения.

---

[5] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 229.

[6] Там же. С. 228.

[7] Там же. С. 229.

Герой-повествователь, осознавая себя «новым аргонавтом», не только с иронией, но и с тревогой замечает, что «поэзия дальних странствий исчезает не по дням, а по часам» (12), что «все подходит под какой-то прозаический уровень» (12). Поэтому так важно ему ощутить себя не просто путешественником, а «новым аргонавтом», «в соломенной шляпе, в белой льняной куртке, может быть с табачной жвачкой во рту, <стремящимся> по безднам за золотым руном в недоступную Колхиду...» (10). Этим и объясняется ориентация на романтико-поэтические речевые формы, на романтический тип мировосприятия в целом, так как только таким путем можно в прозе жизни отыскать поэзию.

Эпистолярный диалог как форма организации повествования позволял Гончарову выразить идею развивающегося, обогащающегося, созидающего сознания героя. Восприятие человеком мира осмыслялось писателем в качестве эстетико-гносеологического аспекта изображения человека, как своего рода жанровая доминанта «путешествия». Для Гончарова важна была не коллизия характеров и типов, а коллизия определенных типов воспринимающего сознания. Поэтому «вечный горожанин» для него необходим не только как определенный, психологически развернутый тип, проявляющийся в образе жизни, поведении и т. п., но как разновидность прозаически-житейского мировосприятия. Точно так же «новый аргонавт» — это скорее всего знак романтико-поэтического восприятия мира.

Подобное наполнение имеют и другие ипостаси образа путешественника. Абрис героя обломовского склада возникает уже в самом начале главы. В кругосветное плавание героя манит не только «поэзия дальних странствий», но и стремление хоть что-то изменить в своей жизни, вырваться из круга надоевших лиц и занятий: «Зевота за делами, за книгой, зевота в спектакле, и та же зевота в шумном собрании и в приятельской беседе» (9). Но избавиться от почвы родной Обломовки очень трудно, поэтому лень, апатия преследуют путешественника и на фрегате: «Плаванье становилось однообразно и, признаюсь, скучновато: все серое небо да желтое море, дождь со снегом или снег с дождем — хоть кому надоест» (22). Автор намеренно неоднократно возвращается к этой ипостаси путешествующего героя: «Я уже успел побывать с вами в пальмовых лесах, на раздолье океанов, не выехав из Кронштадта. Оно и нелегко: если, сбираясь куда-нибудь на богомолье, в Киев, или из деревни в Москву, путешественник не оберется сумато-

хи, по десяти раз кидается в объятия родных и друзей, закусывает, присаживается и т. п.» (14). Постепенно лень, апатия начинают осмысляться как родовая, национальная черта. В образе героя начинает угадываться не просто путешественник, а прежде всего распространенная разновидность русского путешественника: «Нам, русским, делают упрек в лени, и недаром. Сознаемся сами, без помощи иностранцев, что мы тяжелы на подъем. Можно ли поверить, что в Петербурге есть множество людей, тамошних уроженцев, которые никогда не бывали в Кронштадте оттого, что туда надо ехать морем, именно оттого, зачем бы стоило съездить за тысячу верст, чтобы только испытать этот способ путешествия?» (17).

Но наряду с этим типом в повествование входит как его антитеза «новейший путешественник», человек, воспринимающий мир широко, динамично, без какой бы то ни было национальной ограниченности. Целью путешествия для него является «параллель между чужим и своим», а стало быть, честная, полная, объективная оценка всего увиденного.

Возникновение подобного типа героя становится возможным опять же благодаря эпистолярной форме повествования. Дело в том, что адресат осмысляется Гончаровым не только узко — друзья, поэты-романтики, но и широко — как русский человек вообще.

Уже в самом начале главы Гончаров способом постепенной детализации воссоздает огромный мир общения повествователя, вводит разные типы людей и сознаний: «Да как вы там будете ходить — качает?» — спрашивали люди, которые находят, что если заказать карету не у такого-то каретника, так уж в ней не качает. «Как ляжете спать, что будете есть? Как уживетесь с новыми людьми?» — сыпались вопросы, и на меня смотрели с болезненным любопытством, как на жертву, обреченную пытке» (8) и т. д. до слов: «мне просто плачется». Повествование начинает жить множеством голосов: это — знакомые, старушка, милая барыня. Можно вспомнить еще городского слугу с его просьбой ехать «сухим путем» и петербургского жителя, не знающего, «что такое палуба, мачта, рея» и др.

Все это служит для создания многоликого, многоголосого русского мира, представителем которого является и герой-путешественник. Он в себе, в своем сознании фокусирует этот мир предельно лаконично. Изменяется масштаб героя: перед нами возникает образ широкого эпического размаха как представитель нации, выразитель национального мировосприятия.

Изображение противоречивого процесса освобождения сознания путешественника становится одной из важнейших задач автора, которую он решает, выводя в противовес русскому путешественнику обломовского склада «новейшего путешественника». Именно коллизия этих двух типов восприятия мира, а стало быть, и его постижения переключает повествование в план проблемно-идеологического осмысления, выходящего за узконациональные рамки. Данная коллизия развивается параллельно с другой: «вечный горожанин» — «новый аргонавт», которая обеспечивает тонкую психологическую нюансировку материала. В результате возникает внутренне противоречивый, многогранный, крайне динамичный образ героя, позволяющий Гончарову на субъектном уровне целостно выражать свою позицию, концепцию.

Конечно, все многообразие обликов героя не исчерпывается названными нами. Однако они являются ключевыми, универсальными для «путешествия» Гончарова в целом.

Таким образом, эпистолярный диалог как повествовательная форма открывал новые оригинальные пути создания образа главного героя, которые обеспечивали адекватную форму (при сюжетной аморфности и композиции ассоциативного типа) выражения авторской концепции.

Н. В. Дулова

СВОЕОБРАЗИЕ ЭПИЧЕСКОГО И ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В «БЫЛОМ И ДУМАХ» А. И. ГЕРЦЕНА

По определению Л. Гинзбург, «Былое и думы» есть «мемуарная эпопея». И хотя «Былое и думы», как глубокое и широкое осмысление человеческой жизни содержат в себе и лирическое, и драматическое начало, но доминирует в нем эпопея. Эпическое оно и по охвату действительности, и по стремлению автора к объективности, и по раскрытию коренных вопросов бытия, и по «равновеликости» его героев.

Как отмечает А. В. Чичерин, эпос стремится «представить любое «событие в середине движущегося ряда событий»[1]. И, видимо, этот ракурс должен определить не только изображение события, но и различные клеточки эпического организма. Отсюда — стремление избежать «точек» в эпопее. Длинные, громоздкие предложения Л. Н. Толстого будто стремятся как можно дольше продлить речевой поток, непрерывный, как сама действительность. Отсюда — отсутствие «точек» в эпической драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». В этом случае Пушкин не разрывает пьесу на обычные акты. Он как бы стремится такой композицией охватить саму неупорядоченную ткань истории, сцепляя самые далекие друг от друга действующие лица, события (дворец и площадь, шинкарку и царя и т. д.). Эта непрерывность—своеобразная имитация сложного сцепления истории, сближающего и уравновешивающего малое и великое. Это и стремление эпоса изобразить любую эпоху, соотнесясь с самыми первоистоками бытия. Отсюда—частое обращение эпоса к мифу. «...Напоминание о прошлом—одна из нитей, сшивающих разные части эпопеи, объединяющих события в сознании читателя»[2]. Недаром эпос считается «гигантским надгробным словом» (Г. Д. Гачев). Трактуя коренные вопросы бытия, эпос не может не обращаться к общечеловеческому прошлому — истории,

[1] Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1975. С. 196.
[2] Там же. С. 172.

преданию, мифу и т. д. «Полнее сознавая свое прошедшее, мы уясняем современное, глубже опускаясь в смысл былого — раскрываем смысл будущего, глядя назад — шагаем вперед...»[3]. Так писал Герцен в «Письмах об изучении природы».

Само название «Былое и думы» в каком-то смысле есть соединение эпоса и лирики. Слово «Былое» несет в себе эпический размах. Это слово приобретает даже несколько торжественное звучание от соприкосновения с образом «думы». От прошлого личного — до былого целого поколения, до прошлого целой нации, до истории всего человечества. Так расширяется смысл слова, так углубляется его значение по мере чтения «Былого и дум». И думы — анализ, рефлексия, медитация. Наконец, можно здесь увидеть и связь с лирическим жанром «думы». Ибо дума есть историческая песнь. Речь не идет о прямой связи жанра и названия, но «память жанра» естественно наталкивает на такое сопоставление.

Если эпос представляет «событие в ряду движущихся событий», то и человек представлен в нем как бы в ряду движущегося потока человечества. Говоря об эпосе, А. Шлегель замечал, что для него характерна система «барельефа». «Гомеровский эпос в поэзии то же, что барельеф в скульптуре...»[4]. По его словам, фигуры в эпосе «не образуют групп в собственном смысле слова, но следуют друг за другом, как и гомеровские герои выступают один за другим по одиночке»[5]. Эпос (по Шлегелю) не имеет определенной законченности, к нему можно добавлять «эпизоды с начала и конца». В этом и есть эпическая соотнесенность с барельефом, часто располагавшимся на круглых поверхностях, где «тот и другой постоянно уходят из поля нашего зрения, по мере того, как мы продвигаемся вперед»[6]. Такое соотношение героев не характерно, скажем, для романа, но необходимо для эпопеи. Можно говорить о такой барельефности и в «Былом и думах».

«Попробую когда-нибудь спасти еще два-три профиля от полного забвения» (IX.255), — говорит Герцен, имея в виду профильное, как во фризе, изображение. Профиль, т. е. неполное, усеченное, как бы одностороннее изображение. Эпический

---

[3] Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 24. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[4] Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве//Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 226.

[5] Там же. С. 227.

[6] Там же. С. 227.

размах не позволял подробного, объемного изображения личности.

«Мне тысячу раз хотелось передать ряд своеобразных фигур, резких портретов, снятых с натуры, и я невольно останавливался, подавленный материалом, — писал Герцен. — В них ничего нет стадного, рядского, чекан розный, одна общая связь связует их, или, лучше, одно общее несчастие; вглядываясь в темно-серый фон, видны солдаты под палками, крепостные под розгами, подавленный стон, выразившийся в лицах, кибитки, несущиеся в Сибирь, колодники, плетущиеся туда же, бритые лбы, клейменные лица, каски, эполеты, султаны...» (IX.224).

Фигуры, как во фризе, выстраиваются по горизонтали; как во фризе, Герцен располагает их в большом эпическом времени: «жизнь ... жизни, народы, революции, любимейшие головы возникали и исчезали между Воробьевыми горами и Примроз-Гилем; след их уже почти заметен беспощадным вихрем событий» (VIII.12).

Герцен стремится изображать событие не только в кругу движущихся событий, но и сближать далекие события, смыкая их в некоем единстве. Поэтому автор выходит постоянно за пределы рассказываемого не только в близкие, но и отдаленные исторические времена, обращаясь к «Вечной книге» — «Библии», смыкает события близкие временно, но далекие пространственно, субстанциально. Скажем, семейное событие — рождение сына (Ч. 3. Гл. XXIII) сцепляется с событиями жизни лондонской проститутки («Бедные матери, скрывающие, как позор, следы любви, — как грубо и безжалостно гонит их мир...»). Это же событие повернуто к евангельскому образу Марии. Неудачное влияние дружеского кружка на Серафиму Кетчер Герцен считает «родовой ошибкой всех утопий и идеализмов». Эта неудача соотносится Герценом с уроками французской революции. «Мы — революционеры, социалисты, защитники женского освобождения — сделали из наивного, простодушного существа московскую мещанку! Не так ли Конвент, якобинцы и сама коммуна сделали из Франции мещанина, из Парижа — epicier (лавочника. — *Н. Д.*)?»

Революционные события 1848 года Герцен сравнит с «семейным событием» римской эпохи — убийством Нероном своей матери: «Революция пала, как Агриппина, под ударами своих детей и, что было хуже, без их сознания» (X.116). Ясно, что такое сцепление событий связано с герценовским мироощущением неразрывности частного и всеобщего. Важно то, что и

событие, и человек в «Былом и думах» всегда как бы смотрят в зеркало всего человечества, находя там свои отражения.

В своих героях Герцен видит «волосяные сосуды» кровообращения всего человечества. Их действия и поступки Герцен проверяет через события других эпох. Так, казнь Орсини вызывает в его памяти библейскую историю Иоанна Крестителя. В смертном приговоре, подписанном Луи Наполеоном, он видит вообще трагедию человечества, прошедшего через века тиранической власти. И писатель напоминает читателям «Былого и дум» зловещий образ евангельского царя Антипы. «Отсеченную голову Орсини, писали газеты, Наполеон велел обмакнуть в селитряную кислоту, чтоб нельзя было снять маски. Какой прогресс в гуманности и химии с тех пор, как голову Иоанна Предтечи подавали на золотом блюде Иродиаде» (X. 75). Ирония Герцена отрицает здесь, вернее, ставит под сомнение исторический прогресс. Чтобы объяснить характер Орсини, Герцену нужно так же отойти в глубь веков. Но при этом, автор не только вскроет индивидуальность Орсини, но одновременно покажет в нем национальный тип итальянца. «Такие личности, как Орсини, развиваются только в Италии, зато в ней они развиваются во все времена, во все эпохи: заговорщики-художники, мученики и искатели приключений, патриоты и кондотьеры, Теверино и Риензи, все, что хотите — только не пошлые будничные мещане. Такие личности ярко вырезываются в летописях каждого итальянского города <...> Неразборчивые на средства, они неразборчивы и на опасности: потомки римских «отцов отечества» и дети во Христе отцов иезуитов, воспитанные на классических воспоминаниях и на преданиях средневековых смут, у них в душе бродит бездна античных добродетелей и католических пороков» (X. 14). Подчеркивая противоречия характера, художник сталкивает в нем молекулы диаметрально противоположных эпох. И это придает образу особенное внутреннее движение.

Создавая портрет Грановского, Герцен стремится показать в нем «мягкость форм» и его «примиряющую стихию». И развернутый портрет Т. Н. Грановского пронизывается евангельским словом. Герцен возвышает своего героя и через память исторического образа. «Грановский напоминает мне ряд задумчиво покойных проповедников-революционеров времен Реформации <...> тех ясных, кротких, которые так же просто надевали венок славы на свою голову, как и терновый венок» (IX. 122). Или: «Я и тут, глядя на них (Е. Б. и Т. Н. Грановских. — *Н. Д.*), думал о тех ясных и целомудренных семьях

первых протестантов, которые безбоязненно пели гонимые псалмы <...>» (IX. 125). Наконец, Герцен так писал о русской интеллигенции 40-х годов: «... И вот перед моими глазами встают наши Лазари, — но не с облаком смерти, а моложе, полные сил» (IX. 115).

Подобные аллюзии, сравнения, аналогии, лицеуподобляющие метафоры развертываются в целые абзацы и страницы. Их роль и функции различны. Во-первых, они тормозят ход повествования, как бы уводят его в сторону. Но в них выражается характерная стилевая черта эпопеи. Они выполняют роль необходимой для эпопеи ретардации, замедления, задержки. Во-вторых, подобные аналогии выражают одну из любимых мыслей Герцена. «Люди имеют большой шаг перед обезьянами; их стремления не пропадают бесследно, они облекаются словом, воплощаются в образ, остаются в предании и передаются из века в век. Каждый человек опирается на страшное генеалогическое дерево, которого корни чуть ли не идут до Адамова рая; за ними, как за прибрежной волной, чувствуется напор целого океана всемирной истории...» (IX.252—253). Герцен как бы открывает в конкретном герое длящееся бытие всего человечества, продлевая прошлое в настоящем, а настоящее укрепляя прошедшим. Герцен измеряет конкретную личность особой меркой — масштабом всего человечества. Автор осязает в своем современнике «сплетение жил» разных эпох и народов. Раскрывая биографию человека, он обращается к биографии всего человечества. Автор будто смотрит в бинокль, то приближая, то удаляя точку зрения на человека. Такой ракурс дает ощущение раздвинутости рамок герценовской эпопеи.

В самой внешности человека Герцен угадывает черты его исторических «предков». Вот портреты Струве и Прудона. «Лицо Струве с самого начала делало на меня странное впечатление: оно выражало тот нравственный столбняк, который изуверство придает святошам и раскольникам. Глядя на этот крепкий, сжатый лоб, на покойное выражение глаз, на нечесаную бороду, на волосы с проседью и на всю его фигуру, мне казалось, что это или какой-нибудь фанатический пастор из войска Густава-Адольфа, забывшего умереть, или какой-нибудь табор ит, проповедующий покаяние и причастие в двух видах» (X. 60). Прудон: «То, что мягкие люди называют его жесткостью, были упругие мышцы бойца; нахмуренное чело показывало только сильную работу мысли; в гневе он напоминал сердящегося Лютера или Кромвеля, смеющегося над Крупионом» (X.

195). Впрочем, в этих двух портретах выявляется и еще одно качество, о котором необходимо сказать особо.

Герценовские портреты в «Былом и думах» отличаются пластикой. Сравнивая живопись и скульптуру, Гегель подчеркивал, что для первой характерно изображение случайное и изменчивое в отличие от скульптуры: «... от подобной изменчивости, составляющей предмет изображения, характерной для живописи, скульптурный образ должен отказаться; напротив, он должен направлять свое внимание на сохраняющиеся черты духовного выражения, фиксировать и передавать их как в лице, так и в позе, и формах тела»[7].

И сам Герцен видел в скульптуре колоссальное обобщение. В скульптурной галерее Ватикана он постигает историю Рима и узнает в ней вечные типы, переходящие из эпохи в эпоху. В лицах древних римлян Герцен осознает и свою эпоху. И тип современной лоретки, и неаполитанского короля, и русского царя Николая I. «Вся история римского падения выражена тут (в статуях и бюстах. — *Н. Д.*) бровями, лбами, губами; от дочерей Августа до Поппеи матроны успели превратиться в лореток, и тип лоретки побеждает и остается. Мужской тип, перейдя, так сказать, самого себя в Антиное и Гермафродите, двоится; с одной стороны, плотское и нравственное падение, загрязненные черты развратом и обжорством, кровью и всем на свете, безо лба, мелкие, как у гетеры Гелиобала, или с опущенными щёками, как у Галбы; последний тип чудесно воспроизвелся в неаполитанском короле. Но есть и другой — это тип военачальников, в которых вымерло все гражданское, все человеческое, и осталась одна страсть — повелевать; ум узок, сердца совсем нет — это монахи властолюбия, в их чертах видна сила и суровая воля, таковы гвардейские и армейские императоры, которых крамольные легионеры ставили на часы к империи. В их-то числе я нашел много голов, напоминающих Николая...» (VIII. 63).

Жест героя у Герцена всегда несет в себе обобщение. «Грановский не был гоним. Перед его взглядом печального укора остановилась николаевская опричнина» (IX. 130). Страдальческую борьбу и энергию духа Белинского Герцен раскрывает через его скрещенные «на больной груди руки», «судорожную гримасу». «Лицо его, особенно мышцы около губ его, печально остановившийся взор равно говорили о сильной работе духа и о быстром разложении тела» (X. 34). Пластич-

---

[7] Гегель Г.-В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 112.

ность портретов в «Былом и думах» бросается в глаза сразу, но только постепенно выявляется ее особое качество.

Рассматривая герценовские портреты, убеждаешься в справедливости вопроса, поставленного П. А. Флоренским: «...не распадается ли поэзия на отделы, из которых одни могут быть сближаемы с музыкой, другие — с архитектурой, третьи — с живописью, а иные, наконец, имеют сродство со скульптурой?»[8]

В своих портретах Герцен как бы подражает величайшим творениям скульптуры, в недвижимости своей передающей напряженье духа. При описании своих героев-мыслителей, деятелей, Герцен нередко обращается к самой античности, как будто стремясь вызвать в памяти читателя облик великих античных скульптур. Гарибальди у него «антично велик в своем хуторе, так чисто велик, как описание Гомера, как греческая статуя» (IX. 14). Или о Кошуте: «Черты его не имеют античной строгости как у Маццини, Саффи, Орсини...» (XI. 24). Но даже отрицание качества делает здесь образ величественным только одним намеком на греческий идеал. «Орсини был поразительно хорош собой: вся наружность его, стройная и грациозная, невольно обращала на него внимание; он был тих, мало говорил, размахивал руками меньше, чем его соотечественники <...> Длинная борода (как он носил в Италии) придавала ему вид какого-то молодого этрурийского жреца. Вся голова его была необыкновенно красива и разве только попорчена неправильной линией носа» (X. 15).

Герцен часто прибегает к изобразительному слову «фигура». «Печальная и самобытная фигура Чаадаева», «усеченная фигура Маццини», «колоссальная импозантная фигура его (Ледрю-Роллена. — *Н. Д.*), которой не надобно разбирать en detail...». Герцен часто прибегает именно к статуарной позе героев, причем избирает, как правило, стоящую фигуру, ибо, как это бывает в скульптуре, сидящая фигура всегда более интимна, а стоящая — более торжественна. Хотя в данном случае изображение Чаадаева овеяно и грустным, элегическим настроением. «Печальная и самобытная фигура Чаадаева резко отделяется каким-то грустным упреком на линючем и тяжелом фоне московской high life. Я любил смотреть на него середь этой мишурной знати, ветреных сенаторов, седых повес и по-

[8] Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях//Декоративное искусство СССР. 1982, № 1. С. 16.

четного ничтожества. Как бы ни была густа толпа, глаз находил его тотчас. Лета не исказили стройного стана его, он одевался очень тщательно, бледное, нежное лицо его было совершенно неподвижно, когда он молчал, как будто из воску или мрамора, «чело, как череп голый», серо-голубые глаза были печальны и с тем вместе имели что-то доброе, тонкие губы, напротив, улыбались иронически. Десять лет он стоял сложа руки где-нибудь у колонны, у дерева на бульваре, в залах и театрах, в клубе — и воплощенным veto, живой протестацией смотрел на вихрь лиц, бессмысленно вертевшихся около него <...> старикам и молодым было неловко с ним, не по себе; они, бог знает отчего, стыдились его неподвижного лица, его прямо смотрящего взгляда» (IX. 141). Суетное движение толпы вокруг лишь сильнее подчеркивает безмолвную значительность Чаадаева. Неподвижность — от мускулов лица до всей фигуры, взятой в ее устойчивой позе, раскрывает суть «героя века» — демонстративный и немой протест, отчужденность, мнимую холодность и внешнюю непроницаемость. Для портрета характерна и некая гиперболичность — «десять лет он стоял сложа руки». Автор словно заставляет своих героев позировать для «Былого и дум». Герцен не случайно называет в портретах скульптурный материал: воск, но чаще мрамор и камень, т. е. тот вековечный материал, который использует скульптор в своих памятниках. Герцен напоминает иногда для сопоставления уже существующие портреты своих героев. «Кошут гораздо лучше всех своих портретов и бюстов; в первую молодость он был, вероятно, красавцем и должен был иметь страшное влияние на женщин особенно романтически задумчивым характером лица» (XI. 24). О М. Ф. Орлове: «Он был очень хорош собой; высокая фигура его, благородная осанка, красивые, мужественные черты, совершенно обнаженный череп, и все это вместе, стройно соединенное, сообщали его наружности неотразимую привлекательность. Его бюст — pendant (под стать. — *Н. Д.*) бюсту А. П. Ермолова, которому его насупленный, четвероугольный лоб, шалаш седых волос и взгляд, пронизывающий даль, придавали ту красоту вождя, состарившегося в битвах, в которую влюбилась Мария Кочубей в Мазепе» (VIII. 196).

Портрет выражает не только дух, но и судьбу героя. Так, трагизм вынужденного бездействия Орлова Герцен раскрывает аллегорически, через сопоставление с памятником Торвальдсена. «В Люцерне есть удивительный памятник; он сделан Торвальдсеном в дикой скале. В впадине лежит умирающий лев;

он ранен насмерть, кровь струится из раны, в которой торчит обломок стрелы; он положил молодецкую голову на лапу, он стонет, его взор выражает нестерпимую боль; кругом пусто, внизу пруд, все это задвинуто горами, деревьями, зеленью; прохожие идут, не догадываясь, что тут умирает царственный зверь. Раз как-то, долго сидя на скамье против каменного страдальца, я вдруг вспомнил мое посещение Орлова ...» (VIII. 178) .В подобных портретах Герцен раскрывает смысл жизни и деятельности, необходимой для целого народа. О М. Квадриго читаем: «Вендетта за альпийскими скалами, сам поседевшая скала итальянского освобождения, он дожил в борьбе «до новых черных дней» (XI. 125). Словно окаменевший в слове Герцена жест Маццини: «День и ночь, ловя рыбу и идя на охоту, ложась спать и вставая, Гарибальди и его сподвижники видят худую, печальную руку Маццини, указывающую на Рим, — и они еще пойдут туда!» (XI. 15). Твердость камня нужна Герцену для того, чтобы запечатлеть духовную мощь человека.

«Скульптурное» мышление позволяет Герцену сделать глубокое обобщение, символически закрепить и увековечить выдающиеся лица эпохи. В них Герцен иногда обобщает судьбы целой страны. «В день кончины Ворцеля я ждал скульптора в бедной комнатке, где домучился этот страдалец. Старая служанка стояла с оплывшим, желтым огарком в руке, освещая исхудалый труп, прикрытый одной простыней. Он, несчастный, как Иов, заснул с улыбкой на губах, вера замерла в его потухающих глазах, закрытых таким же фанатиком, как он, — Маццини» (XI. 31). «Он (Мицкевич. — *Н. Д.*) стоял у камина, опершись локтем о мраморную доску. Кто видел его портрет, приложенный к французскому изданию и снятый, кажется, с медальона Давида д'Анже, тот мог бы тотчас узнать его, несмотря на большую перемену, внесенную летами <...> Много дум и страданий сквозило в его лице, скорее литовском, чем польском. Общее впечатление его фигуры, головы с пышными седыми волосами и усталым взглядом выражало пережитое несчастие, знакомство с внутренней болью, экзальтацию горести — это был пластический образ судеб Польши. Подобное впечатление делало на меня потом лицо Ворцеля...» (X. 38).

Эти два портрета выражают судьбу целой нации. В них раскрывается особое авторское видение мира: общее через частное, общечеловеческое через индивидуальное. Лица и фигуры героев, поразительно прекрасные сами по себе, раскрывают и общую картину мира в целом. Разумеется, в таком портрете Герцен запечатлевал только «горные вершины» человечества.

Один из современных исследователей (В. Хализев): «Возвышенное и героическое в искусстве на протяжении многих веков было нерасторжимыми узами связано с броскостью движений, жестов и произносимых слов — их гиперболичностью, эффектностью и адресованностью публике, находящейся на значительном расстоянии...»[9] Таким образом, портрет Герцена вполне отвечает законам эпического жанра.

Законы скульптуры во многом близки художественному мышлению Герцена (материальность, чувственность, осязаемость, которые автор «Былого и дум» стремился воплотить в своем слове, в разных элементах поэтики). Скульптура как бы замедляет, продлевает время. Художник схватывает не конкретный момент (сегодня, вчера, тогда-то), а как бы осуществляющийся вечно («День и ночь ... сподвижники видят худую, печальную руку Маццини...»).

Природа скульптуры отличается и особо активным отношением к миру, скажем, более активным, чем живопись. В живописи — мазок, пятно, точка. Построение фигуры в скульптуре осуществляется линиями, т. е. движениями. «Скульптурное произведение — это запись широких движений, режущего или отбивающего орудия...»[10] Живопись усваивает мир в отношении тональностей, тогда как графика и скульптура воплощают действительность в светотеневых отношениях. То есть в скульптуре есть особенная целеустремленность, определенность. Наконец, скульптура имеет в виду отличный от других искусств характер волеизъявления. Скульптор, как никто, преодолевает сопротивление материала. С другой стороны, Герцен и воспроизводит в своих портретах людей с сильным духом и волей. В скульптурном портрете происходит как бы столкновение двух воль: воли личности, характера, воспроизводимого художником, и самой воли «резчика», «ваятеля», творца. Отсюда энергия и динамика образа, прекрасно соотносящаяся с энергией герценовского слова, так устанавливается связь языка и образа.

Наконец, для воплощения «горных вершин» человечества нужна была и монументальность скульптуры. Можно вспомнить Гегеля, который, определяя место скульптуры среди других искусств, называл ее самым объективным, сравнивая с «субъективными» искусствами (живопись, музыка, даже поэ-

[9] Хализев В. Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире»//В мире Толстого. М., 1978. С. 196.

[10] Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. С. 27.

зия). В скульптуре, говорит он, «бесконечная форма самого духа концентрирует и формирует телесность»[11]. В скульптуре «форма должна оживотворяться содержанием, носящим характер духовной индивидуальности»[12]. Телесная форма в изображении человека у Герцена именно «оживотворяет содержание» личности. Писатель открывает в своем человеке гармоническое соотношение телесного и духовного. К тому же такой портрет отметает всякую возможность проникновения случайности. Художник не разбирает портрет «en detail». Гегель считал, что именно скульптура свободна от случайностей. «Дух, который изображается скульптурой, это дух монолитный в самом себе, а не изломанный и разорванный в игре случайностей и страстей»[13].

Герцен передает в портрете высокий дух человечества. И если из всех искусств самое объективное — скульптура, то из родов и жанров литературы самый объективный — эпос. Это и сближает скульптуру с эпосом. Наконец, скульптура, как и эпос, чаще всего выражает героические идеалы прошлого. Поэтому скульптура чаще всего расцветает в героические времена. Скульптура, как и эпос, утверждает обычно положительный образ.

У скульптуры есть еще одно свойство, родственное эпосу. Скульптура для лучшего восприятия и понимания требует определенной дистанции. Дистанцию имеет в виду и эпос. Когда речь идет об эпосе, то он связывается в нашем понимании с непременной временной отдаленностью событий. По словам М. Бахтина, эпос исключает фамильярный контакт автора и героев. Мемуары в этом смысле должны быть, как кажется на первый взгляд, ближе к роману, чем к эпосу. Герцен тут мало походит на обычных мемуаристов. В какой-то степени дистанция пространственная является у него эквивалентом дистанции временной (речь идет о портрете). Скульптура требует некоторой удаленности от предмета созерцания. Слишком приближенный взгляд не позволяет охватить монументальный предмет в целом. В этом случае взгляд как бы упирается в одну из его сторон. Но определенное расстояние позволяет «прочесть» монументальную скульптуру в ее полноте и законченности. Герцен создает монументальные портреты, как бы ставя своих героев на почтительном («торжественном») рас-

[11] Гегель Г. В. Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 90.
[12] Там же. С. 91.
[13] Там же. С. 91.

стоянии от зрителя-читателя. Это создает высокую (или возвышенную) точку зрения на героев. Автор дает возможность на некотором расстоянии полюбоваться величественной и одухотворенной красотой человека.

Разделяя эпическое и романное измерение, М. Бахтин противопоставляет эпическую дистанцию («память») и фамильярный контакт романа. Эпос отменяет романный «максимальный контакт» с настоящим. Но тот же Бахтин пишет: «Конечно, и «мое время» можно воспринять как героическое эпическое время, с точки зрения его исторического значения, дистанцированно, как бы из дали времен (не от себя, современника, а в свете будущего) ...»[14]

Вероятно, Герцен во многом воспринимал свое время не только как трагическое, но и как эпическое, заставляющее его современников в длительной и тягостной борьбе разрешать величайшие вопросы бытия своей нации. В одном из предисловий к «Былому и думам» автор писал: «Один парижский рецензент <...> прибавляет шутя, что я повествую свою жизнь, как эпическую поэму ...» (VIII. 408). Но в каждой шутке есть доля истины. И думается, что в герценовском портрете отчетливо выявляется особое, эпическое видение человека. Такая дистанция дает возможность автору предположить в своей эпохе ее всемирное значение. Художник стремится не только к объективности изображения современника, но как бы делает прорыв в будущее, оценивая свое поколение с точки зрения потомка. «Поймут ли, оценят ли грядущие люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования? А между тем наши страдания — почки, из которых разовьется их счастие <...> Пусть же они остановятся с мыслью и с грустью перед камнями, под которыми мы уснем: мы заслужили их грусть!» (IX. 95). Личный контакт мемуариста с его современниками (часто отражающий случайности быта и бытия) уступает место неподкупному взгляду эпического повествователя. В изображении своих героев автор «опускается в смысл былого» для того, чтоб раскрыть в них «смысл будущего». Анализируя своего современника, автор то уходит в далекое прошлое человечества, то соотносит его с будущим. Человек в герценовском изображении неотрывен, неотделим от стремящегося потока истории. Герцен достигает его через движение: прошлое — настоящее — будущее. Такая точка зрения раскрывает истинно эпическую беспредельность бытия.

---

[14] Бахтин М. Эпос и роман//Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 103.

Э. М. Жилякова

ПРОЗАИЧЕСКИЙ ДЕБЮТ ТУРГЕНЕВА И МОЛОДОЙ ДОСТОЕВСКИЙ

(К вопросу о традициях сентиментализма в русской литературе 1840-х годов)

Дебют И. С. Тургенева в прозе — публикация повести «Андрей Колосов» — по времени совпал с периодом интенсивной работы Ф. М. Достоевского над первым произведением — романом «Бедные люди». Повесть Тургенева была напечатана в ноябрьской книжке «Отечественных записок» за 1844 год. Достоевский в письме к брату Михаилу Михайловичу от 24 марта 1845 года, рассказывая о своем романе, замечает: «Кончил я его совершенно чуть ли еще не в ноябре месяце, но в декабре вздумал его весь переделать; переделал и переписал <...>»[1]. Нет ли связи между этими событиями — выходом повести Тургенева и переделкой романа Достоевским?

В советском литературоведении проблема творческих связей Тургенева и Достоевского получила достаточно широкое и глубокое освещение. На первом плане стоят вопросы эволюции идейной и эстетической позиции Тургенева и Достоевского на протяжении почти полувековой истории, диалектики их сближений и противоречий, в которой объективно отразился сложный процесс развития русской общественной и художественной мысли 1840—1880-х годов[2]. Специальные исследования посвящены анализу взаимоотношения писателей в 1840-е годы, которые, по определению Л. М. Лотман, «были эпохой их твор-

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.; Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 106. Далее ссылки будут даваться по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[2] Бялый Г. А. Две школы психологического реализма: Тургенев и Достоевский//Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 31—53; Батюто А. И. Достоевский и Тургенев в 60—70-е годы (только ли «история вражды»?)//Русская литература. 1979. № 1. С. 41—64; Батюто А. И. Идеи и образы: К проблеме «И. С. Тургенев и Ф. М. Достоевский в 1860—1870-е годы»//Русская литература Л., 1982. № 1. С. 76—96; Осмоловский О. Н. Достоевский и русский психологический роман. Кишинев, 1981. С. 44—113; Тюхова Е. В. Достоевский и Тургенев: (Типологическая общность и родовое своеобразие). Курск, 1981.

ческого и идейного становления, колыбелью их идей и моментом огромного духовного подъема»[3]. В работах о творческом развитии Тургенева и Достоевского в 1840-х годах показана их идейная близость, проявившаяся как в понимании общественного состояния России, так и в решении эстетических проблем[4]. В плане исследования художественной системы Тургенева и Достоевского в их отношении к сентиментализму сохраняет принципиальное значение работа В. В. Виноградова «Тургенев и школа молодого Достоевского»[5]. В. В. Виноградов, развивая идею А. А. Григорьева о сентиментальных тенденциях в творчестве Тургенева, на сравнительном анализе произведений двух писателей о «бедных людях» («Петушков», «Уездный лекарь», «Нахлебник», «Холостяк» — «Бедные люди») показал образование новых стилистических синтезов при изображении «маленького» человека. Тем самым был поставлен вопрос о плодотворном усвоении Тургеневым принципов «сентиментально-натурального изображения характеров и их психологического развития»[6]. Введение в контекст исследования проблемы творческих взаимоотношений Тургенева и Достоевского повести «Андрей Колосов» позволит уточнить некоторые аспекты процесса развития реализма 1840-х годов, в частности вопрос о формировании диалектической концепции героя времени и обращения Тургенева при решении его к традициям сентиментализма. В этом плане приобретает особый интерес характер восприятия этой повести молодым Достоевским.

В письме к брату Михаилу Михайловичу от 16 ноября 1845 года Достоевский сообщает: «На днях воротился из Парижа поэт Тургенев (ты, верно, слыхал) и с первого раза привязался ко мне такою привязанностью, такой дружбой, что Белинский объясняет ее тем, что Тургенев влюбился в меня. Но, брат, что это за человек? Я тоже едва ль не влюбился в него. Поэт, талант, аристократ, красавец, богач, умен, образован, 25 лет, — я не знаю, в чем природа отказала ему? Наконец: характер неистощимо прямой, прекрасный, выработанный в доброй школе. Прочти его повесть в «Отечественных записках» «Андрей Колосов» — это он сам, хотя и не думал тут себя выставлять» (XXVIII. I. 115). Это было написано че-

---

[3] Лотман Л. М. Тургенев, Достоевский и литературная полемика 1845 года//Тургенев: Вопросы биографии и творчества. Л., 1982. С. 43.

[4] Там же. С. 20—43.

[5] Виноградов В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века)//Русская литература. 1959. № 2.С. 45—71.

[6] Там же. С. 71.

рез год после публикации повести, но, оказывается, Достоевский очень хорошо помнит ее, если говорит о ней так, будто произведение прочитано совсем недавно и впечатления о нем свежи. В письме помимо сообщения о знакомстве с Тургеневым и восторженной оценки его личности содержится материал, позволяющий говорить о понимании Достоевским тургеневской концепции героя и о чутком восприятии им художественной манеры автора повести «Андрей Колосов».

В критической литературе всесторонне исследован вопрос об антиромантической направленности первой повести Тургенева[7]. Осуждение романтической мечтательности, фразерства, прекраснодушия и рефлексии проявилось прежде всего в полемическом по содержанию образе главного героя. В облике Андрея Колосова, противопоставленного своей прямотой и искренностью рефлектирующему рассказчику и другим молодым людям из «кружковой» среды, отразились духовные черты передовой русской интеллигенции конца 1830-х — начала 1840-х годов. Исследователи указывают, что в образе Колосова воплотились черты и Н. Станкевича и самого Тургенева, проявившиеся, в частности, в их непростых историях с сестрами Бакуниными[8]. Герой повести на rendez-vous с Варей ведет себя именно так, как понимал поведение положительного человека Станкевич: «Не любишь женщину — откажись на пороге церкви; страдание, самое ужасное, лучше этой жизни, потому что в страдании может быть святость, а в принужденном браке — грех и противоречие»[9]. История отношений Тургенева с Татьяной Бакуниной во многом повторила ситуацию Станкевича. Отказ от «головной» любви объективно выражал и закреплял новый тип поведения, обусловленного поисками духовного самоопределения в тревогах и радостях настоящей жизни.

Художественное создание такого типа героя шло в русле борьбы Белинского за «действительного» человека и за реалистические принципы в искусстве. Оценка, которую дает Тургеневу Достоевский («характер неистощимо прямой, прекрасный, выработанный в доброй школе») и при этом сравнивает его с героем повести («Андрей Колосов» — это он сам»), свидетельствует о том, что в 1845 году Достоевский вполне раз-

---

[7] Габель М. О. Первая повесть И. С. Тургенева «Андрей Колосов»: (В поисках нового героя)//Учен. зап. Харьков. библ. ин-та. 1961. Вып. 5. С. 135—160.

[8] Манн Ю. В. В кружке Станкевича. М., 1983. С. 204—237; Гинзбург Л. Я. «Человеческий документ» и построение характера//Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 69—71.

[9] Станкевич Н. В. Избранное. М., 1982. С. 170.

делял стремление Тургенева утвердить в русской прозе тип героя с характером «неистощимо прямым, прекрасным», тип «действительного» человека, свободного от «кружкового» миросозерцания. Поднятые Тургеневым проблемы были важны для Достоевского. Вплотную к теме самоопределения личности, ищущего сознания, драматизма мечтательства Достоевский подойдет в «Хозяйке» и «Петербургской летописи» (1847), где поставит вопрос о вреде «кружкового» существования, о необходимости «не из самолюбия, а вследствие самой естественной необходимости человеческой сознать, осуществить и обусловить свое Я в действительной жизни» (XVIII. 31).

Но особенность тургеневской концепции в повести была в том, что она не ограничивалась только утверждением «действительного» человека и критикой рефлектирующего героя-рассказчика. Отношения между этими героями и авторская позиция сложнее, чем прямое противопоставление, утверждение или отрицание. Герой-рассказчик, как и Андрей Колосов, выведен в ситуации на rendez-vous. Внешне его история с Варей как бы повторяет ситуацию Колосова: оба героя покидают девушку. Но если Колосов отказывается от встреч с Варей из-за того, что охладел к ней и хотел бы быть честным, то герой-рассказчик навязывает девушке свое чувство, а затем бежит от нее по малодушию, испугавшись ответственности и долга. В этом сравнении с Колосовым рассказчик подвергается критике, которую осуществляет он сам: повесть написана в форме исповеди-воспоминания. Но самоосуждающая исповедь становится одновременно и способом реабилитации героя-рассказчика. Более того, выясняется, что и в прошлом герой-рассказчик при всем своем эгоизме и малодушии не был лишен порывов к прекрасному: читатель неизменно попадает в теплую и сердечную атмосферу искреннего чувства рассказчика при его описании Вари и Колосова. Герой-рассказчик оказывается похожим (приближающимся к идеалу) на Колосова не только в своих чувствах к Варе, но и в неприятии романтической фразы в зрелом возрасте, и в том, что он, как и Колосов, устремлен к действительности. Тургенев в образе рассказчика создает тип героя «на переломе», на пороге новых открытий, в состоянии душевного кризиса: он уже «жаждет жизни», «сообщения с живыми людьми», но «первое появление действительности < ... > потрясло, испугало, поразило»[10] его. И это положение «на поро-

[10] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1963. Т. 5. С. 33. Далее ссылки в тексте будут даваться по этому изданию

ге», переживание мучительных колебаний создают драматизм положения героя, усиленный поздним прозрением. На фоне страдающего, мечущегося героя-рассказчика Андрей Колосов кажется несколько прямолинейным, жестким. То есть и образ Андрея Колосова объективно получает сложное освещение как характер не до конца «положительный», хотя, возможно, это не входило в замысел Тургенева, но было уловлено современниками[11]. Диалогичность в развертывании конфликта через соотношение позиций двух героев в первой повести Тургенева подготовлена его поэтическим опытом, в частности опытом в стихотворной поэме «Разговор»[12]. Диалектическая постановка проблемы героя времени, обостренный интерес к процессу духовной ориентации человека в поисках истины, анализ типа героя-мечтателя, оказавшегося в своих идейных устремлениях в кризисном положении, — эти особенности прозы Тургенева были близки Достоевскому. Тургеневская повесть предвосхитила его искания. В «Хозяйке», замысел которой датируется октябрем 1846 года, герой-мечтатель Ордынов оказывается в сходной ситуации — на пороге открытия действительной жизни.

Наконец, повесть Тургенева обладала еще одной особенностью, которая не могла не взволновать Достоевского, создававшего в это время «Бедных людей», и, возможно, была творческим импульсом, побудившим его сесть за переделку романа. Речь идет о тургеневском лиризме, так сильно сказавшемся в первой повести. Характерно, что в своем письме к брату Достоевский дважды называет Тургенева поэтом: «поэт Тургенев», «поэт, талант». Очевиден прямой смысл определения: до повести «Андрей Колосов» Тургенев выступал в литературе как автор лирических стихотворений и поэм. Но в двойном повторении «поэт» мог заключаться еще и внутренний смысл: Тургенев — поэт-художник, выразивший свою творческую природу в прозе в особой лирической проникновенности. К такому восприятию прозы Тургенева дополнительно настраивал журнальный контекст публикации «Андрея Колосова». В журнале повесть оказалась обрамленной лирическими стихотворениями. На журнальном развороте на левой странице (108) печаталось

с указанием в скобках тома и страницы. При цитировании писем в скобках будет поставлена буква «П».

[11] См. об этом: Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 70—72.

[12] Л. М. Лотман пишет о воздействии на творческое сознание Достоевского диалогической формы развития конфликта тургеневской поэмы «Разговор» (см.: Лотман Л. М. Указ. соч. С. 36—42).

стихотворение А. А. Фета «Как мошки зарею», а на правой (109) — начиналась повесть. Стихотворение Фета как бы предваряло первую повесть Тургенева, создавало ей перспективу развивающегося лирического чувства:

Как мошки зарею,
Крылатые звуки толпятся;
С любимой мечтою
Не хочется сердцу расстаться.
Но цвет вдохновенья
Печален средь будничных терний;
Былое стремленье
Далеко, как выстрел вечерний.
Но память былого
Все крадется в сердце тревожно.
О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

Франкфурт-на-Майне 11 августа 1844[13]

Романтическое стихотворение Фета и повесть Тургенева имеют много общего: это и форма исповеди-воспоминания о былом («Былое далеко, как выстрел вечерний»), и элегическая мягкая тональность повествования («Цвет вдохновенья печален средь будничных терний»), и глубокое сочувствие высоким душевным порывам («С любимой мечтою не хочется сердцу расстаться»). Фетовское стихотворение стало как бы лирическим прологом, оно вводило повесть в сферу поэзии романтического чувства.

Публикация повести заканчивалась на 134-й странице журнала словами: «А что сталось с Варей? — спросил кто-то. — Не знаю, — отвечал рассказчик. Мы все встали и разошлись». А на 136-й странице после баллады А. Струговщикова «Пляска мертвецов» было напечатано стихотворение «К***», подписанное инициалами «Т. Л.», как и повесть «Андрей Колосов»:

Через поля к холмам тенистым
Промчался ливень... Небо вдруг
Светлеет... <...>
Пойдем гулять в лесу зеленом,
Пойдем, сестра души моей.
Пойдем о ты, мой друг единый,
Любовь последняя моя,
Пойдем излучистой долиной,
В немые светлые поля.
И там, где жатва золотая

[13] Фет А. А. Как мошки зарею//Отечественные записки. 1844. Ноябрь. Отд. 1. С. 108.

Легла волнистой полосой,
Когда заря взойдет, пылая,
Над успокоенной землей, —
Позволь сидеть мне молчаливо
У ног возлюбленных твоих...
Позволь руке твоей стыдливо
Коснуться робких губ моих.

Стихотворение как бы вновь, на мгновенье, оживило взволнованность, одушевлявшую всю повесть и вдруг замершую в финале. Содержанием и напряженностью чувства оно оказалось лирическим камертоном повести и финалом ее. Помещение этого стихотворения после повести для Тургенева, надо полагать, не было случайным: оно посвящено Т. А. Бакуниной и имеет прямое отношение к повести, во многом автобиографической для автора. Такая лирическая концовка в публикации подчеркивала значимость поэтической стихии в повести. Независимо от того, были известны Достоевскому факты биографии Тургенева или нет, перед создателем «Бедных людей» было произведение, в котором с помощью лиризма решались художественные задачи, волновавшие и его.

Вопрос о лиризме как особом качестве художественной прозы достаточно глубоко изучен в тургеневедении. Лиризм является способом объективного выражения авторского сочувственного отношения к тому, что связано с представлением художника о положительно прекрасном. Лиризм — способ художественного проявления философских, этических, общественных и эстетических представлений писателя. В художественном произведении как целостной системе стихия лиризма позволяет выявить философское содержание («символическое», по определению В. М. Марковича[14]) и создавать психологически сложные, неоднозначные характеры героев. Традиционно природу тургеневского лиризма исследователи справедливо связывают с традициями романтического искусства[15]. Однако здесь необходимо уточнение, имеющее принципиальное значение для понимания творчества Тургенева и процессов, происходивших в русской литературе в 1840-е годы. Лиризм Тургенева питает-

[14] Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 60—63.

[15] Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972; Пустовойт П. Г. Романтическое начало в творчестве И. С. Тургенева//Романтизм в славянских литературах. М., 1973. С. 258—277; Карташева И. В. Романтические тенденции в русской реалистической прозе 50-х — начала 60-х годов. И. С. Тургенев//Русский романтизм. М., 1974. С. 255—267; Гражис П. И. Романтические тенденции в русской литературе 60—80-х годов XIX века. И. С. Тургенев//Там же. С. 288—296.

ся и традициями сентиментализма, усвоенными писателем непосредственно через сентиментальное искусство (например, чтение Карамзина) и опосредовано через романтизм (поэзию Жуковского, произведения Жан Поля Рихтера) и через опыт русской реалистической литературы — и прежде всего через Пушкина. Обращение к сентиментальным традициям было проявлением вырабатывающейся в европейской и русской литературе 30—40-х годов — сначала в рамках романтизма, а затем в реалистическом творчестве — антиромантической тенденции, диктуемой необходимостью художественно утверждать ценности, связанные с миром общих интересов, с судьбой обыкновенных людей.

В творчестве Тургенева проявление интереса к сентиментализму отличалось диалектичностью и гармонической уравновешенностью, что обусловлено было во многом «доброй школой», по словам Достоевского. Здесь следует отметить сильное влияние на Тургенева Николая Станкевича. Духовное развитие, переживаемое самим Н. Станкевичем, оказало мощное воздействие на формирование тургеневской философско-этической и эстетической системы, в том числе опосредованно сказалось и на решении проблемы литературных традиций, в том числе сентиментальных[16].

В плане выявления диалектичности отношения Тургенева к сентиментализму интересно и показательно письмо от 3, 8 (15, 20) сентября 1840 года из Мариенбада, адресованное М. А. Бакунину и А. П. Ефремову. Письмо выдержано в стиле дружеского послания и отмечено чертами этого жанра[17]. В письме содержатся серьезные раздумья о смысле жизни, о литературе, включены поэтические опыты на русском и немецком языках и одновременно все письмо пронизано автоиронией и шутливой стилизацией, в частности сентиментальной прозы. Тургенев выступает в письме как экспериментатор, делает пробы стиля. Сами «опыты» попадают под двойное освещение — серьезное и юмористическое. Анализ письма позволяет обнаружить сложный характер отношения Тургенева к романтизму, к сентиментализму, в частности к прозе Н. М. Карамзина.

Начинается письмо с рисунка («капля воды, падающая в бочку, и еще капля, и еще капля») и разговора об эмблемах. По ходу возникает упоминание об идиллии, но пока в житейском контексте: «Так текут мои дни — и-дил-ли-чес-ки. Идил-

[16] Рамки статьи не позволяют подробно остановиться на этой важной проблеме. Ее разработке будет посвящена специальная работа.

[17] См.: Алексеев М. П. Письма И. С. Тургенева//Тургенев И. С. Указ. соч. П. I. С. 26—31.

лия, как сухой творог, не идет в горло мне. Читать и много писать почти не могу: глаза болят и голова туда же» (П. I. 200—201). На этом разговор об идиллии заканчивается. Но уже следующий большой по объему абзац своим описательным характером, множеством деталей, тоном повествования как бы воссоздает манеру письма в жанре идиллии. Тургенев рассказывает о своем детстве в дворянской усадьбе, о чтении, о «Книге эмблем» и дружбе с Леоном, о декламации стихов «в саду, в беседке на берегу пруда». Описание быта и культуры провинциального дворянства дается Тургеневым в той смешанной стихии юмора и лиризма, которой отмечены страницы романа Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени», ставшего своеобразным эталоном в осмыслении и изображении типа культуры, на которой вырастало поколение 1830—1840-х годов, отталкиваясь от нее и одновременно сохраняя с ней глубокие связи. В письме Тургенева, как и в романе Карамзина, духовное пробуждение юного героя связано с эпохой знакомства с книгами, найденными в усадьбе и ставшими своеобразным символом самой жизни. У Тургенева рассказывается: «У нас в деревне был (прежде, теперь сгорел) огромный дом. Нам, детям, казался он тогда целым городом. В нашей части (в нашей комнате) стояли запыленные шкафы домашней работы черной краски с стеклянными дверцами: там хранились груды книг 70-х годов, в темно-бурых переплетах, кверху ногами, боком, плашмя, связанных бечевками, покрытых пылью и вонявших мышами. Мне было лет 8 или 9. Я сговорился с одним из наших людей, молодым человеком, даже стихоплетом, порыться в заветных шкафах» (П. I. 201).

В описании Тургенева сильна струя иронии, она распространяется не только на образ жизни, но и сам тип художественного мышления, выразившегося в этой культуре. Но за иронично-юмористическим рассказом об ужасах и видениях, последовавших за чтением «Книги эмблем», Тургенев описывает с теплой интонацией, хотя и не без юмора, пережитое в юности чувство восторга и вдохновения — рассказывается, как он с другом по имени Леон (так звали и героя Карамзина!) читал стихи на лоне природы: «О «Россияда»! и о Херасков! Какими наслаждениями я вам обязан! Мы с Леоном уходили каждый день в сад, в беседку, на берегу пруда и там читали — и как читали! или правильнее: он читал — и как читал! сперва каждый стих скороговоркой, так себе — начерно; потом с ударением, с напряжением и с чувством — набело. Немного пестро — но приятно. Я слушал — мало! внимал — мало! обращался весь в слух — мало! — и классически: пожирал — все мало!

глотал — все еще мало! давился — хорошо» (П. I. 202). В описании четко проявляются два плана — возвышенно-чувствительный и юмористический. И оба создаются путем стилизации и пародирования сентиментального стиля.

В связи с упоминаемой «Книгой эмблем» в комментарии академического собрания сочинений И. С. Тургенева указано, что «эти воспоминания нашли впоследствии отражение в «Дворянском гнезде» (гл. XI)»[18]. Содержание этой детали в контексте «Дворянского гнезда» дает дополнительный материал для предположения о внутренней ориентации Тургенева в письме на Карамзина. Упоминание «Книги эмблем» появляется в романе в связи с рассказом о воспитании Федора Лаврецкого в доме тетки после смерти матери. Жизнь мальчика в течение четырех лет была полна печали, одиночества и однообразия. Единственным развлечением стала книга «Символы и эмблемы», которую ребенок знал до мельчайших подробностей. Рисунки в этой книге «заставляли его задумываться и будили воображение; других развлечений он не знал». Описание этого периода в жизни ребенка, не знавшего сердечной радости и тепла, искусственно помещенного в среду, оторванную духовно от родной почвы, заканчивается грустным выводом повествователя: «Федя не любил никого из окружавших его. Горе сердцу, не любившему смолоду!» (VI. 40). Эта концовка, по контрасту, прямо соотносится с итоговым рассуждением Карамзина о значении для личности развития чувствительности в раннем детстве: «Кто не испытал нежной силы подобных воспоминаний, тот не знает весьма сладкого чувства. Родина, апрель жизни, первые цветы весны душевной! Как вы милы всякому, кто рожден с любезною склонностью к меланхолии!»[19]. Таким образом, можно сказать, что Тургеневу была в определенной степени близка карамзинская концепция духовного развития личности в ее связях с людьми, культурой, Отечеством. В то же время он сознавал ограниченность сентиментальной чувствительности в понимании человека, что проявилось в пародировании сентиментального слога.

Выдвинутая нами гипотеза об ориентированности Тургенева на Карамзина становится очевидной при новом повороте письма. Тургенев пишет: «От скуки, признаюсь, беру перо и германидоротеизирую. Как тебе нравится новое словцо? —

[18] Там же. С. 536.

[19] Карамзин Н. М. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 767. Здесь и далее все выделения в тексте принадлежат автору статьи.

Слушай: à la Karamsin: «Чувствительные души! примите меня в ваш священный круг! я нашел друга — и проливаю радостные слезы; я нашел друга — и благодарю премудрое провидение... и т. д. «О друг мой, — сказал я, обливаясь горячими слезами, и т. д. Мы обнялись и смешали наши слезы и т. д. — Странная участь слез, подумаешь! Их глотают как вино, мешают как лекарство, проливают как воду, удерживают как лошадей; поливают, обливают, заливаются, истекают слезами; они катятся градом, потоками, даже реками; слезы радостные — слезы горестные, слезы горькие — слезы сладкие, слезы раскаяния — слезы умиления, слезы утешительные — слезы восхитительные, слезы — жемчуги, слезы — алмазы, слезы кровавые — слезы обильные, о слезы, слезы, сле-ё-езы, молите бога за нас! Мною найденный друг — пес или, пожалуй, собака» (П. I. 202—203). Эта процитированная часть письма Тургенева представляет собой пародирование прямо указанной карамзинской манеры. Из этого отрывка видно, что Тургенев прекрасно знает и чувствует карамзинский стиль. Он с поразительной легкостью пародирует сентиментальную чувствительность и слог, демонстрируя богатство и игру собственной творческой фантазии в духе à la Karamsin[20]. В дружеском послании как бы утверждается братство на новых основаниях — автор и его адресаты уже переросли эпоху чувствительности, повзрослели, но с улыбкой оглядываются назад. Обращает на себя внимание и другая особенность. Осмысление традиций сентиментализма шло у Тургенева через сближение манеры Гете — автора идиллии «Герман и Доротея» — и Карамзина. В творческом сознании Тургенева существует представление о целом пласте культуры, отмеченной общими чертами (идеализация, чувствительность, поэтизация домашней жизни, искусство детализированного описания предметов и явлений).

В последней части письма, датированной «20-го сентября», вновь возникает вопрос о чувствительности и ее выражении в поэзии — и снова в двойном освещении. Тургенев посылает друзьям три своих стихотворения, два из которых («Русский» и «К А. Н. Х.») имеют ярко выраженную романтическую окраску. Первое же из них — «Немец», о котором Тургенев замечает: «Немец — вершком выше, но немного чувствителен, русский храбрей» (П. I. 208), — несет на себе печать сентиментального влияния. Тургенев, предлагая стихи, ждет от друзей

[20] О раннем знакомстве И. С. Тургенева с творчеством Карамзина свидетельствует запись в журнале, приведенная в письме от апреля 1831 года: «После обеда я читал Карамзина» (П, I, 157).

серьезного разбора, но вводит их в письмо подчеркнуто шутливо, иронизируя над чувствительностью: «Друзья мои, скачка! скачка! Немецкий клеппер и русская кляча! Бакунин назначается судьей, Ефремов жокеем! Без иносказаний, вследствие глупости, лишающей меня возможности написать вам порядочное письмо, сообщаю вам два стихотворения: моего произведения. Советую вынуть носовые платки, ибо трогательно» (П. I. 204). Сюжет стихотворения «Немец» взят из области сентиментальной литературы: юноша горько раскаивается в своем жестокосердии и оплакивает девушку, когда-то им любимую, но оставленную и погубленную. Общая тональность произведения — элегическая, создается обращением к сентиментальной и романтической поэтике. В портрете девушки отмечено, что она «бледна и печальна», «молчалива». Главная мелодия стихотворения — грустное чувство невозвратимости счастья. Именно в контексте этого произведения, написанного по-немецки, появилась пушкинская фраза, данная как примечание-перевод самого Тургенева строки: «Что было, то не будет вновь» (П. I. 205). Эта цитата из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы» войдет в повесть «Андрей Колосов», выразит собой драматизм в отношениях Колосова и Вари и станет мелодией темы героини, определит тональность ее образа. Важно, таким образом, отметить, что в своих истоках лирическая тональность повести «Андрей Колосов» была обусловлена чуткостью Тургенева к «чувствительной» литературе, над традициями которой он так иронизировал, но к которым обращался для выражения особых чувств и симпатий. Следует также подчеркнуть, что лирическая тональность прозаической повести рождается в поэтическом контексте, вводится пушкинской фразой и, таким образом, сентиментальные образы и мотивы в восприятии Тургенева пропущены сквозь призму пушкинского художественного мира.

В повести рядом с Андреем Колосовым нарисованы два лица, на которых обращены его чувства. Это его рано умерший друг Гаврилов и Варя. Между ними есть общность: героев отличают душевная чистота, незащищенность перед жизнью, драматизм судьбы. О Гаврилове и Варе в повести равно говорится как о «бедных людях». К образу Гаврилова рассказчик обращается дважды — и при этом повторяется один мотив: «м о л ч а л и в ы й, б е л о к у р ы й и с м и р н ы й м а л ы й» (V. 12), «б е д н ы й Гаврилов, б л е д н ы й, м о л ч а л и в ы й человек» (V. 13). Связь с сентиментальными традициями особенно сильно ощущается в образе Вари, овеянном сложным чувством героя-рассказчика, — радости и одновременно гру-

ти, утраты, непоправимости. Уже первое упоминание о героине дается в двойном по тональности контексте: «Подходя к крыльцу домика, я увидел в освещенном окне стройный образ девушки... Она, казалось, нас ждала и тотчас исчезла. Мы вошли в темную и тесную переднюю» (V. 14). Процитированный отрывок интересен своей организацией, обнаруживающей некоторые закономерности лирического повествования Тургенева. Соотносимыми оказываются явления разного порядка, в тексте они объединяются лирическим чувством повествователя. Такая лирическая иерархия становится способом выявления психологии героя-повествователя, его способности к глубокому сочувствию, человечности, обостренному восприятию драматизма жизни. Одновременно подобная организация повествования выявляет авторское понимание мира, философскую идею произведения.

Для тургеневского лирического повествования характерны черты, свойственные карамзинской манере в прозе: с одной стороны, принцип контрастирования, а с другой — тяготение к художественному равновесию с обязательно мягким, плавным переходом между противоположностями. Начало отрывка («домик», «освещенный», «стройный образ девушки») уравновешивается контрастным финалом («темный», «тесный»). Между этими противоположными по тональности концами заключен переход, наделенный теми же качествами, но в состоянии незавершенности, переходности, текучести. Так, первое предложение заканчивается многоточием, которое дает намек на возможность иного настроения. Затем следует предложение: «Она, казалось, нас ждала и тотчас исчезла». Эта фраза тоже строится на контрасте: «ждала» — «исчезла». Но главное здесь — видимый момент самого процесса перехода чувства из одного состояния в другое, плавность этого движения. Слово «ждала», связанное с атмосферой надежды и любви, получает оттенок неуверенности от вводного «казалось»; слово же «исчезла» имеет обстоятельство «тотчас», усиливающее впечатление какой-то тревожной неожиданности, создающей минорное настроение, которое развернется во всю силу в финале.

Описание героини отмечено той же двойственностью эмоционального чувства: «Девушка тотчас порхнула в другую комнату. Она была не очень хороша собой, довольно бледна, довольно худа, но я и прежде и после не видывал ни таких глаз, ни таких волос» (V. 16).

Необычайно характерным для тургеневского повествования является тяготение к полутонам, к изображению незавершенного, протекающего чувства — и эта особенность психологиче-

ского анализа в наибольшей степени указывает на связь писателя с традициями сентиментализма. Примеры многочисленны: «Губы ее были слегка раскрыты, голова немножко нагнулась вперед, по всему лицу играла легкая краска; она изредка глубоко вздыхала, вдруг опускала глаза и тихонько смеялась...» (V. 16); «Это имя, этот трепетный, вопрошающий голос, полурадостное, полуробкое выражение ее лица, все эти несомненные признаки живучей любви — стрелами впились в мою душу» (V. 30); «Я не отводил глаз от этого бледного лица, от этих длинных мокрых ресниц, от полураскрытых, слегка засохших губ» (V. 24).

Для выражения чувства восторженности и сострадания к Варе Тургенев насыщает речь рассказчика сентиментальным «словом»: «бедная», «бедная головка», «сердце бедной девушки», «бледное личико», «заплаканные глазки», «теплые сырые ручки». Рассказчик сравнивает ее с «раненой, не совсем еще выздоровевшей птичкой». Сгущению сентиментальной атмосферы служит и деталь: покинутая Колосовым Варя читает ... Карамзина (V. 30).

Важную роль в повести играет пейзаж, который создается и вводится по законам, свойственным сентиментальной прозе Карамзина. Небольшие по объему зарисовки природы проходят через всю повесть, выплывая небольшими островами, обнаруживая и организовывая лирическое настроение повествования, показывая душевное состояние рассказчика и выявляя авторскую концепцию. Суть же ее заключается в том, что конфликт происходит не только между героями, но реализуется через психологию каждого героя. Герои оказываются типологически соотносимыми: рефлективность повествователя, жесткость, нарушающая впечатление «положительности» характера Колосова и даже некоторая противоречивость личности Вари, заключающаяся в том, что наряду с такими прекрасными качествами, как простота, сердечность, в ней есть и некоторая жалкость, вызывающая сожаление. Пейзаж становится своеобразным камертоном драматической судьбы каждого героя, выявляет общность их. Появление пейзажа композиционно соответствует напряженности развития конфликта. Первая картина, предшествующая и подготавливающая встречу героя-рассказчика с Варей, написана в панорамной манере Карамзина: «Между тем настала ночь. Направо — в тумане мелькали огни, высились бесчисленные церкви громадного города; налево, подле леса, паслись на лугу две белые лошади; перед нами тянулись поля, покрытые сероватыми парами. <...> Я увидел темный небольшой домик; два окошка

слабо светились в тумане» (V. 14). В этом пейзаже «с туманом» утверждается красота обыкновенного. Все повествование строится на динамике переходов света и тени: «ночь»— «огни» — «белые» — «сероватые» — «темный» — «светились». Прелесть и эстетическое своеобразие тургеневского пейзажа заключается в тонкости переходов: туман смягчает все линии, а если два окошка светятся, то «слабо» и «в тумане».

Второй раз пейзаж вводится эскизно, включается в характеристику героини: «Она была «простое, откровенное, несколько грустное создание <...> Мне нравилась ее тихая улыбка, я любил ее простодушно-звонкий голосок, ее легкий и веселый смех, ее внимательные, хотя совсем не «глубокие» взоры. Этот ребенок не обещал ничего, но вы невольно любовались им, как любуетесь внезапным мягким криком иволги вечером, в высокой и темной березовой роще» (V. 19). Вводимый в форме сравнения пейзаж служит поэтизации обыкновенного (девушка прелестная, но без романтических «взоров»), рождающего у героя-рассказчика чувство умиротворения красотой и одновременно чувство грусти, но грусти тихой и мягкой. Создается эта сложная лирическая тональность игрой и равновесием контрастных линий: «ребенок», «любовались», «любуетесь», «мягкий и веселый смех», «высокая березовая роща», но березовая роща «темная», «иволги крик».

Новое описание природы появляется в ситуации, когда герой-рассказчик встречается с оставленной Колосовым Варей: «День был осенний, серый, но тихий и теплый. Желтые тонкие былинки грустно качались над побледневшей травой; по темно-бурым, обнаженным сучьям орешника попрыгивали проворные синицы; запоздалые жаворонки торопливо бегали по дорожкам; кой-где по зеленям осторожно пробирался заяц; стадо лениво бродило по жнивью. Я нашел Варю в саду, под яблоней, на скамейке» (V. 23). Этот пейзаж по тону перекликается с первым, продолжая тему красоты и увядания. Усиление же драматизма создается не только увеличением минорных «осенних» определений («осенний», «серый», «грустно», «побледневшая», «обнаженные», «запоздалые», «бродило»), но и появляющимся через страницу пейзажем-воспоминанием Андрея Колосова о весенних днях счастья: «Помнится, в мае и я сидел с ней на этой скамейке <...> Яблонь была в цвету, изредка падали на нас свежие белые цветочки, я держал обе руки Вари... мы были счастливы тогда <...> Теперь яблонь отцвела, да и яблоки на ней кислые» (V. 25).

И наконец, последняя зарисовка, имеющая однотонное звучание («Я плакал... я замирал... погода была скверная... мелкий дождь с упорным, тонким скрипом струился по стеклам; влажные, темно-серые тучи недвижно висели над городом» (V.27), предвещает драматический финал: герой оплакивает не только печальную участь Вари, но и свое скорое предательство и обреченность на обывательское существование.

Таким образом, воплощая демократическую по содержанию положительную концепцию русской жизни, Тургенев в своей первой повести обратился к традициям сентиментализма, диалектически сопрягая образы и формы в стилевом синтезе с гоголевской манерой[21]. Можно предположить, что мощная лирическая стихия, проявившаяся в тургеневском произведении и ознаменовавшая новаторский характер прозы, взволновала Достоевского, создававшего свой первый роман и решавшего близкие по содержанию и форме задачи. При сравнительном анализе «Бедных людей» и «Андрея Колосова» можно указать на целый ряд общих явлений, принципиально важных для каждого из писателей: сочувственное изображение «бедных» людей, философская наполненность произведения, проявившаяся в новом понимании конфликта, эстетика обыденного, лирическая структура повествования, активное использование сентиментальных традиций[22]. Желанием углубить открытый Достоевским в одно время с Тургеневым способ обрисовки человека можно объяснить его решение сесть за переделку романа.

Повесть Тургенева была настолько значительна для Достоевского, что он не только хорошо помнил о ней через год после публикации, но откликнулся спустя четыре года, уже в момент размолвки с Белинским и его литературным окружением, в частности и с Тургеневым. В 1848 году Достоевский опубликовал «Белые ночи» с жанровым определением «сентиментальный роман». Эпиграфом были взяты строки из стихотворения Тургенева «Цветок» (1843), тем самым читателю давалась установка на восприятие произведения в лирическом ключе[23].

---

[21] Габель М. О. Указ. соч. С. 140—146.

[22] О лиризации романа см.: Гачев Г. Д. Образ в русской художественной литературе. М., 1971. С. 87—119; Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма: (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов)//Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 176—186.

[23] См.: Ануфриев Г. Ф. О соотношении эпиграфа и сюжета повести «Белые ночи»: (К вопросу о влиянии элегического жанра на поэтику раннего Достоевского)//Проблемы литературных жанров, Томск, 1972. С. 38—40.

Другое жанровое определение «Белых ночей» — «Из воспоминаний мечтателя».

Непосредственно близким литературным «прототипом» для «воспоминаний мечтателя» оказалась романтическая повесть А. А. Григорьева «Офелия» («Одно из воспоминаний мечтателя»), опубликованная в журнале «Репертуар и Пантеон»[24] и, в свою очередь, ориентированная на роман Сенанкура «Оберманн»[25]. Можно указать на целый ряд совпадений мотивов, образов и стилистических особенностей исповеди Виталина и героя-мечтателя Достоевского, когда речь идет об игре романтической фантазии, об особенностях поэтики образов «ночи» и «дня», о финальных словах прощания-благословения. Достоевский вводит в «Белые ночи» тип романтического героя, уже художественно закрепленный в романтической повести Григорьева. Взяв за основу факт, так сказать, известный и объективный, Достоевский сосредоточил внимание на новизне процесса приобщения мечтательного героя к действительному миру через постижение красоты и поэзии его. И в этом контексте особенно значительным становится обращение Достоевского к Тургеневу, отмеченное эпиграфом.

Следует заметить, что после «Андрея Колосова» в повести 1846 года «Бретер» Тургенев создает образ романтика с ярко выраженной сентиментальной ориентацией. Это Федор Кистер — благородный, великодушный юноша, поклоняющийся Шиллеру, восхищающийся «Идиллией» Клейста. Тургенев и в этой своей повести последовательно диалектичен в отношении к сентиментализму: рядом с Кистером иронически нарисована фигура полкового адъютанта, «чувствительного и раздушенного человека, охотника до цветков и до бабочек» (V. 35). В связи с образом Кистера традиции сентиментализма осмысляются Тургеневым в этическом и философском аспектах: чувство, духовность рассматриваются писателем как условие сохранения героем нравственной красоты. Необычайно важным качеством повести было то, что Тургенев с помощью сентиментальных и романтических начал в образе Кистера поэтизировал героя из обыкновенной среды, хотя и наделенного исканиями Достоевского. Но он пошел в своем «сентиментальном романе» «Белые ночи» дальше Тургенева, углубив не только философско-этическое, но и социальное содержание сентиментальной стихии. Достоевский поставил акцент на вопросе о необходимости актив-

[24] Григорьев А. А. Офелия. Одно из воспоминаний Виталина//Репертуар и Пантеон. 1844. Кн. 1. С. 5—35.

[25] См. об этом: Григорьев А. А. Листки из рукописи скитающегося софиста//Григорьев А. А. Воспоминания. Л., 1980. С. 96.

ного приобщения героя к жизни простых и бедных людей, требовал от героя братского великодушия и рыцарства к истинно прекрасному, воплощенному в образе простой девушки. Своим романом Достоевский в позитивном смысле утверждал первую строку злого послания к нему Тургенева: «Витязь (рыцарь) горестной фигуры»[26]. Образ Настеньки в «Белых ночах» выполнен в стилистике, близкой тургеневской при создании фигуры Вари в повести «Андрей Колосов». Можно указать на общность отдельных мотивов (например, «записочки»), на сходство психологического рисунка при поэтизации неуловимой прелести женского характера, на смешанную, грустно-счастливую тональность повествования героя-рассказчика и мечтателя, которая так точно передавалась строками из стихотворения «Цветок»:

...Иль был он создан для того,
Чтобы побыть хотя мгновенье
В соседстве сердца твоего?.. (II.102).

Таким образом, в 1840-е годы Тургенев и Достоевский решают проблему духовного самоопределения героя и намечают перспективу его развития в сближении с жизнью, в постижении ее поэзии. Близость проблематики, демократизм общественной позиции, сходство лирической структуры повествования во многом обусловили общность художественных исканий Тургенева и Достоевского и, в частности, обращение к наследию сентиментальных традиций явилось одной из особенностей развития русского реализма 1840-х годов на путях овладения поэзией действительного мира. В этом аспекте осмысление Достоевским прозаического опыта молодого Тургенева обогащало его творческую индивидуальность и активно способствовало процессу формирования оригинального художественного метода.

[26] Тургенев И. С. Послание Белинского к Достоевскому Указ. соч. Т. 1. С. 360.

С. А. Песоцкая

«ПРИЗНАНИЯ» Г. ГЕЙНЕ В КОНТЕКСТЕ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В ряду русских писателей XIX века Ф. М. Достоевский известен как самый «литературный». Теперь стало аксиомой, что Достоевский подверг гигантской художественной переплавке не только творческое наследие целого ряда европейских писателей, в числе которых Диккенс, Бальзак, Ж. Санд, Гюго и многие другие, но и литературные традиции, уходящие своими корнями в глубь веков.

К числу европейских художников слова, к произведениям которых не раз обращался великий русский романист на своем творческом пути, относится и немецкий поэт, прозаик, теоретик литературы и философ Генрих Гейне.

К имени и творческому наследию Гейне Достоевский обращался несколько раз и наиболее интенсивно в период с 1862 по 1876 год, т. е. во время самых активных творческих исканий.

В «Зимних заметках о летних впечатлениях», как отмечается в примечаниях к полному собранию сочинений Достоевского в 30 томах, есть скрытая цитата из «Признаний» Гейне, которая, в свою очередь, восходит к «Исповеди» Руссо[1]. В «Записках из подполья» герой-повествователь открыто обращается к имени Гейне и тексту его философско-эстетического произведения в прозе «Признания». Стихотворение «Мир» из цикла «Северное море» «Книги песен» Гейне органично включается в художественный контекст «видения» Версилова в «Подростке» и обретает здесь своеобразную самостоятельную жизнь, претерпевая при этом значительную художническую трансформацию. Существует литературная гипотеза А. С. Долинина о том, что нити осмысления Достоевским этого стихотворения Гейне тянутся из «Подростка» в роман «Братья Карамазовы», где «Мир» Гейне служит одним из источников «Легенды о Великом Инквизиторе»[2]. Наконец, в «Дневнике писателя», где сво-

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В. 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 373. Далее ссылки на это издание даются с указанием в скобках тома и страницы.

[2] Долинин А. С. Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л., 1963. С. 184.

дятся многие «концы» и «начала», отражаются идеи и замыслы многих произведений Достоевского, писатель вспоминает о Гейне в связи с представлением об эстетическом идеале художника.

Все эти факты заставляют задуматься над вопросом, каково было целостное восприятие Достоевским творчества великого немецкого художника и что оно давало для развития его художественных замыслов и писательского метода.

Разумеется, решить этот большой вопрос в рамках одной статьи не представляется возможным. Поэтому мы ограничимся анализом «Записок из подполья», обусловив свой выбор тем, что здесь герой-повествователь впервые обращается к имени и произведению Гейне открыто, давая при этом довольно обширную ссылку на сам текст «Признаний» (1854).

В авторском замысле как «Признаний» Гейне, так и «Записок из подполья» Достоевского, существует связь с «Исповедью» Руссо. Не случайно первоначально «Записки» Достоевского были названы «Исповедью» (V. 378), а первый перевод на русский язык «Признаний» Гейне тоже имел заголовок «Исповедь»[3].

Думается, что для ответа на вопрос о значении Гейне в формировании творческих замыслов Достоевского применимо к «Запискам из подполья» следует решить две проблемы. 1. Что давала Достоевскому в «Записках» ссылка на Гейне и текст его «Признаний» для идейного осмысления русским писателем вопроса о перспективах и возможных формах проявления индивидуалистического сознания в кризисную эпоху?[4] Этот вопрос является ключевым для творчества Достоевского в целом. 2. Каково эстетическое значение обращения героя-повествователя к имени Гейне и тексту его «Признаний» в плане выработки исповедальной формы повествования от 1-го лица? Попытку рассмотреть первую из обозначенных проблем мы предлагаем в настоящей статье.

Чтобы ответить на первый вопрос, нужно понять диалектику восприятия русским писателем и его героем (они не тождественны в своем сознании) как «Признаний» Гейне, так и «Исповеди» Руссо, на которую «подпольный герой» Достоевского ссылается вслед за Гейне.

---

[3] Век. 1861. № 31—34. Об этом см. в кн.: Левинтон А. Генрих Гейне. Библиография русских переводчиков и критической литературы на русском языке. М., 1959. С. 522.

[4] Очевидно, Достоевский считал «Признание» Гейне доставерным источником, позволяющим судить об отношении немецкого поэта к буржуазному индивидуализму. Это отношение Гейне по-разному выразил в анализе своей психологии и философско-эстетических взглядов.

Герой-повествователь, характеризуя в процессе написания «Записок из подполья» свою психологию, образ мыслей и поступков, ссылается на текст «Признаний» Гейне: «Гейне утверждает, что верные автобиографии почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет. По его мнению, Руссо, например, непременно налгал на себя в своей исповеди, и даже умышленно налгал, из тщеславия» (V. 122).

При этом «подпольный парадоксалист» имеет в виду следующее рассуждение Гейне: «Составление собственной характеристики было бы работой не только неудобной, но попросту невозможной <...> при всем желании быть искренним, ни один человек не может сказать правду о самом себе. Да это и не удавалось до сих пор никому — ни блаженному Августину, благочестивому епископу Гиппонскому, ни женевцу Жан-Жаку Руссо, — и менее всего последнему, именовавшему себя человеком природы и правды, в то время как по существу он был много лживее и неестественнее, чем его современники»[5]. Гейне считает, что Руссо был, «конечно, слишком горд, чтобы ложно приписывать себе достоинства или прекрасные поступки; напротив, он сочиняет отвратительные вещи, чтобы опорочить себя» (X. 90). Немецкий писатель уверен, что Руссо наговаривает на себя, клевещет и «делает лживые признания для того, чтобы скрыть под ними истинные поступки». И в доказательство того, что автопортрет Руссо в «Исповеди есть ложь, великолепная, но все-таки чистейшая ложь» (этими словами Гейне подводит итог своего отношения к творению великого француза), Гейне выдвигает чисто психологическое основание: «Как достаточно известно, гнусные сплетни, ходящие о нас, обыкновенно очень огорчают нас лишь в тех случаях, когда заключают истину, между тем как душа гораздо меньше бывает ими задета, если в них нет ничего, кроме выдумки» (IX.90).

Так начинает выстраиваться диалектика восприятия героем-повествователем «Исповеди» Руссо. С одной стороны, «подпольный человек» Достоевского соглашается с Гейне: «Я уверен, что Гейне прав: я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие» (V. 122). Но, с другой стороны, соглашаясь с Гейне, герой-повествователь претендует на ту же абсолютную искренность, правдивость и объективность в изображе-

---

[5] Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Л., 1959. Т. 9. С. 90. Далее ссылки даются на это издание в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

нии себя самого, что и Руссо[6], но под предлогом эксперимента: «...теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?» (V. 122). И в доказательство своей искренности герой-повествователь объясняет, что его «Записки» написаны для одного себя: «Но Гейне судил о человеке, исповедовавшемся перед публикой. Я же пишу для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только для показу, потому что так мне легче писать. Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет. Я уже объявил это...» (V. 122).

Чувствуя недостаточность такого объяснения, он спрашивает себя от лица читателей: «...если вы действительно не рассчитываете на читателей, то для чего же вы теперь делаете с самим собой, да еще на бумаге, такие уговоры?..» (V. 123). И сам тот факт, что повествователь как бы ощущает перед собой читателя, судит от его имени, предполагает его точку зрения, свидетельствует о том, что герой исповедуется не для одного себя, как он пытается представить, а для публики. Прием создания иллюзии (что он пишет для себя) нужен ему, чтобы читатель поверил в искренность его исповеди. Свой вопрос герой-повествователь дополняет следующим соображением: «Если не для публики, так ведь можно бы и так, мысленно все припомнить, не переводя на бумагу?» (V. 123). В этом месте он разворачивает целую систему доказательств, для чего он создает «Записки», ссылаясь на всякого рода психологические обоснования:

1. «... на бумаге оно выйдет как-то торжественнее. В этом есть что-то внушающее, суда больше над собой будет, слогу прибавится» (V. 123).

2. «Кроме того: может быть, я от записывания действительно получу облегчение. Вот нынче, например, меня особенно давит одно давнишнее воспоминание <...> Я почему-то верю, что если я его запишу, то оно и отвяжется. Отчего ж не испробывать?» (V. 123).

3. «Наконец: мне скучно, а я постоянно ничего не делаю. Записывание же действительно как будто работа. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс по крайней мере». (V. 123).

---

[6] Этот же принцип изображения — ставку на объективность, нападая на Руссо, наследует и Гейне в своих «Признаниях». Однако сам эстетический факт продолжения традиции исповедального повествования Руссо в произведении немецкого писателя осознается только Достоевским, оставаясь вне поля зрения героя-повествователя.

Вся эта развернутая система доказательств нужна герою-повествователю с единственной целью: внушить читателю, что все изображаемое в «Записках» совершенно правдиво. Здесь действует простая логика: если писать только для себя, то к чему ложь? За внешней, видимой целью доказательств герой-повествователь имеет в виду другую, более сложную цель.

Обобщив этот материал, мы пришли к выводу, что в контексте всей повести ссылка героя-повествователя на «Исповедь» Руссо в конечном итоге обозначала защиту идеи французского писателя о возможности создания верной автобиографии, защиту веры в способность человека дать справедливую и точную характеристику себе. Но герой-повествователь отвергает свое тяготение к дорогой для него руссоистской идее, прикрываясь при этом ссылкой на «Признания» Гейне.

И здесь встают два вопроса: во-первых, почему герой «Записок» Достоевского скрывает свою причастность к замыслу великого француза, во-вторых, почему в качестве прикрытия он использует именно Гейне? Решение первого вопроса достаточно просто, так как исходит из анализа психологии героя. «Подпольный парадоксалист» — «исподлившийся» человек, испорченный современной цивилизацией. Одним из явных доказательств его испорченности является тот факт, что находя в себе искренние, честные и добрые чувства, герой испытывает смущение, неловкость и стыд за то, что они в нем еще есть, и всячески старается их прикрыть развязностью и напускным цинизмом, даже если его нравственность сопротивляется этому. Именно поэтому он скрывает свое тяготение к «Исповеди» Руссо: «Исповедь» раскрывает прекрасное и доброе начала в человеке[7], выражает идею преобразования действительности по законам справедливости и разума — идею, которую герой «подполья» отвергал в своей «живой жизни»[8]. В тексте «Записок из подполья» содержатся неоднократные выпады «подпольного парадоксалиста» против мысли Руссо о всесильности человеческого разума. Например: «...все-таки я крепко убежден, что не только очень много сознания, но даже и всякое сознание есть болезнь. Я стою на том» (V. 102). Или: «... умный

[7] Т. е. выбор материала для изображения, прежде всего соотношение дурных и хороших поступков в поведении героя «Исповеди», в значительной мере диктуется стремлением автора доказать, что человек по своей природной сути добр.

[8] Повествователь отвергает доброе начало в человеке и во время написания «Записок». Но теперь его больше мучит отказ от идеалов добра и прожитой им жизни, чем до момента написания «Записок». Сам факт обращения героя к литературному творчеству объясняется прежде всего потребностью осознать зло и нежеланием терпеть его больше в себе.

человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак» (V. 100).

Теперь посмотрим, какое отношение к Руссо выражают «Признания» Гейне, и станет ясным, почему герой подполья прикрывается именем Гейне. Гейне в «Признаниях» открыто нападает на великого француза. Он смеется над Руссо, касаясь в своих рассуждениях о нем некоторых сторон интимной жизни Руссо, которые не должны быть предметом обсуждения на публике. Так, например, он не верит, что Руссо мог отдать в сиротский приют своих собственных пятерых детей, и высказывает предположение, что это были дети Терезы Левассер, а Руссо вообще отказывает в способности быть отцом. Все это выглядит кощунством и очень близко стоит к «изголенью» над святыми нравственными ценностями, апологетом которого выступает «подпольный человек» Достоевского. В речевом обиходе героя «подполья» находится оборот «все высокое и прекрасное» из романтической, жорж-зандовской терминологии, и герой «Записок» постоянно ловит себя на том, что «изголяется» над моральными понятиями, которые подразумеваются в этом выражении. В свете всего сказанного необходимо учесть следующее. В «Зимних заметках о летних впечатлениях», связанных с «Записками» по замыслу и времени создания, из рассуждений повествователя, который близок по своей идейно-эстетической платформе самому Достоевскому, объективно вытекает мысль о том, что образ жизни современного буржуазного человека демонстрирует отказ от великих идеалов прошлого века, в том числе от идеалов Руссо. И этот отказ от руссоистских идеалов предстает как своего рода показатель испорченности современного человека, как критерий, обнаруживающий степень этой испорченности.

Гейне же демонстрирует свое несогласие с верой Руссо в способность человека быть справедливым к самому себе и отчасти попадает в категорию испорченных издержками современной цивилизации и людей. В сознании повествователя Гейне тоже «испорченный» человек, как и сам герой «подполья». Залог нравственной испорченности героя «подполья» заключается для Достоевского в том, что хотя у «подпольного» человека жива та же нравственная потребность оправдать себя, что и у Руссо, увидеть в себе хорошее, он всячески старается отвергнуть ее, прикрываясь именем Гейне. Он отказывается от нравственного самооправдания в духе Руссо на том же психологическом основании, на котором «изголяется» вообще над всяким прекрасным и добрым чувством в себе и в других людях. И Гейне входит в сознание повествователя публицистиче-

ски-однобоко, одной своей стороной — выпадами против Руссо. Достоевский в отличие от своего повествователя видел, что многочисленные нападки на Руссо не помешали Гейне наследовать традиции «Исповеди». В сознании героя преобладает идейный план видения Гейне, в то время как авторское сознание значительно шире и включает синтез двух планов видения Гейне — идейного и эстетического.

Как известно, всем содержанием «Исповеди» Руссо выразил гуманистическую веру в человека: даже «заголяя» «темные» уголки в душе своего героя, изображая его скверные поступки, автор не теряет надежды на то, что человека и в состоянии нравственного падения нельзя считать законченным, что в человеке неистребимо стремление к лучшему, которое заключено в самой его природе. Будучи основательно знакомым с этой стороной философии Руссо, Достоевский, как показывают «Записки из подполья», своевременно увидел, что Руссо — герой и автор «Исповеди», этот носитель добра, «человек природы и истины» — в то же время содержит в своей психологии зерно буржуазного индивидуализма. Индивидуализм двояко проявляется в характере героя «Исповеди». Во-первых, он выражается в своего рода самолюбовании, индивидуалистическом выставлении» себя, ставке на необыкновенность своей личности: «Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною, осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете. Если я не лучше других, то по крайней мере не такой, как они»[9].

Доказательством того, что Достоевский видел индивидуализм героя «Исповеди», является тот факт, что «подпольный человек» наделен желанием «выставиться», подчеркнуть свою неповторимость, непохожесть на других совсем в духе Руссо: «Мучило меня тогда еще одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож, и я ни на кого не похож. «Я-то один, а они-то все»,— думал я и — задумывался» (V, 125). Индивидуализм героя «Исповеди» кроется и в самом «заголении» того дурного, что находит в себе герой. Это явление имеет под собой чисто психологическое основание: процесс выискивания в себе дурного предполагает эгоистическое и слишком тщательное сосредоточение на себе одном, иначе не будет тонкостей «самокопания», представляющих суть «заголения».

Вслед за героем «Исповеди» человек из «подполья» тоже «беспощадно откровенен в изображении самых неблаговидных своих поступков и их низменных пробуждений» (V. 378). Но

[9] Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 9—10. Далее ссылки даются на это издание в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

он идет еще дальше героя Руссо: он «изголяется» над самыми лучшими своими чувствами и чувствами других людей. Например, над чувством доброты, которого он не лишен от природы, но всячески пытается подавить в себе, прикрыть дурным, или над любовью к нему Лизы. Этой двойственной чертой индивидуалистического сознания — самолюбованием, связанным с «изголением», Достоевский наделяет своего героя, чтобы реализовать авторский замысел: показать опасность, которая таится во всяком индивидуализме, даже если за ним стоит идея раскрепощения личности. Чтобы обнаженно и остро показать огромное зло, которое скрывается в недрах индивидуалистического сознания, если вовремя не найти ему ограничение, Достоевский довел индивидуалистическое сознание своего героя до «последней черты», до своего логического предела, придав ему крайнюю форму проявления [10]. Окончательное формирование этого авторского замысла происходило благодаря включению «Признаний» Гейне в диалектику восприятия Достоевским «Исповеди» Руссо. Посмотрим, как это происходило.

Обратившись к «Признаниям» Гейне, Достоевский увидел, как зерна буржуазного индивидуализма, только определившиеся в «Исповеди» Руссо, разрастаются здесь до огромных масштабов. Индивидуализм Руссо и индивидуализм Гейне в сознании Достоевского становятся явлениями одного генетического ряда, в котором одно органично порождает другое.

Гуманизм и искренняя любовь к простому народу, бывшая неотъемлемой частью сознания героя «Исповеди», в новых условиях кризиса буржуазной эпохи оборачиваются у Гейне сложным, двойственным чувством по отношению к народу. С одной стороны, поэта захлестывает высокомерие и презрение к народу: «Один великий демократ как-то сказал, что если бы король пожал ему руку, он поспешил бы сунуть ее в огонь, чтобы очистить ее. Я сказал бы подобным же образом: я вымыл бы руку, если бы самодержавный народ почтил меня рукопожатием» (IX. 109).

С другой стороны, у Гейне сильны демократические настроения, он не лишен великодушия по отношению к народу, чтобы понять, что безобразие его «возникло от грязи и исчезнет вместе с нею, когда мы построим общественные бани, где его величество народ будет иметь возможность мыться бес-

[10] В «Признаниях» Гейне Достоевский уловил психологическую возможность разрастания индивидуалистического начала Руссо в новых условиях буржуазного кризиса и развернул ее в характере своего «подпольного антигероя».

платно» (IX. 110), что злость народа «происходит от голода; нам следует позаботиться о том, чтобы самодержавному народу всегда было что есть» (IX. 110) и т. д.

Гейне понимает невиновность народа в его многочисленных нравственных язвах. И это чисто «эстетическое» презрение к народу в сочетании с готовностью понять подлинные причины бедствий народа и оправдать его плохо уживаются рядом, демонстрируя своего рода эклектику в сознании Гейне. Сочетание противоположностей обнаруживает в фигуре Гейне «героя на переходе»: он, с одной стороны, понимает необходимость пожертвовать своими интересами ради народа, т. е. понимает необходимость отказа от индивидуализма: «Увлеченные потоком великодушных помышлений, мы все же готовы были бы пожертвовать интересами искусства и науки и даже нашими личными интересами общим интересам страждущего и угнетенного народа...» (XI. 109). Но с другой стороны, поэт еще не может пожертвовать собой ради народа, так как боится тех последствий, которые, по его мнению, «следует ожидать», как только широкая грубая масса <...> придет к действительному господству: угрозы всей современной цивилизации, «достоянию, добытому тяжким трудом многих столетий, плоду благороднейших усилий наших предшественников». И сознание поэта колеблется на этой «стадии незавершенного перехода»[11]. В этом сознании есть готовность перейти в другое духовное состояние, но перехода еще не произошло.

Самое примечательное заключается в том, что в психологии героя «Признаний» Достоевский увидел и зачатки преодоления буржуазного индивидуализма (как нераскрывшуюся потенциальную возможность). Эта возможность крылась в самоиронии автора-героя произведения. Самоиронию героя «Признаний» можно обнаружить в описании поэтом своих парижских впечатлений (IX. 102); в отзыве о знакомстве с немецким демократом Вейтлингом (IX. 111); наконец, в рассуждениях о причинах обращения в юности к атеизму: «Я был юн и заносчив, и моему высокомерию было приятно, когда я узнал от Гегеля, что господь бог не тот, кто, как думала моя бабушка, восседает на небесах, но я сам здесь, на земле, и есть этот господь бог» (IX. 115).

Вслед за просветителями Гейне выступал носителем иро-

[11] Здесь мы применяем к герою «Признаний» Гейне терминологию В. Г. Одинокова, которую исследователь использует по отношению к героям Достоевского, — с целью выявления родственных черт в сознаниях героев у обоих писателей. См.: Одиноков В. Г. Типология образов в художественной системе Достоевского. Новосибирск, 1981. С. 48.

нической диалектики. Эту диалектику пытался наследовать у Дидро («Племянник Рамо») и Достоевский (V. 380). Достоевский наделяет своего повествователя «счастливой» способностью к самоиронии, в духе Гейне. Эта характерная черта повествователя чрезвычайно значима в развитии замысла повести, она расширяет идейно-художественную перспективу образа повествователя. Повествователь, пишущий «Записки» и подвергающий себя в процессе написания вторичному критическому анализу, иронизируя над собой, тем самым объективно обнаруживает возможность преодоления себя, своего индивидуализма. Первый раз герой критически анализировал себя и свои поступки уже во время их совершения, а иногда и до их совершения, предсказывая заранее возможный ход своих действий. Он и тогда к дурным чертам своего характера относился резко отрицательно. Но во время совершения своих поступков герою не свойственно иронизировать над собой. Все свои недостатки он воспринимал с раздражением, тональность его поведения была вполне однозначной: угрюмая и раздражительная серьезность, не знающая смеха над собой: «Дело в том, что в ту же самую минуту мне яснее и ярче, чем кому бы то ни было во всем мире, представлялась вся гнуснейшая нелепость моих предположений и весь оборот медали, но ... <...> «Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из «Маскарада» Лермонтова. И вдруг мне стало ужасно стыдно, до того стыдно, что я остановил лошадь, вылез из саней и стал в снег среди улицы. Ванька с изумлением и вздыхая смотрел на меня.

Что было делать? И туда было нельзя — выходил вздор; и оставить дела нельзя, потому что уж тут выйдет <...> Господи! Как же это можно оставить! И после таких обид!»

— Нет! — воскликнул я, снова кидаясь в сани,— это предназначено, это рок! Погоняй, погоняй туда!

И в нетерпении я ударил кулаком извозчика в шею» (V. 150).

Вторичное осознание повествователем себя прибавляло нечто значительное и положительное в бесплодной самокритике героя в процессе «живой жизни». Получается, что повествователь — это уже несколько иной человек, чем «антигерой» произведения. Угрюмая и раздражительная серьезность в оценке своего поведения уступает место иронии и насмешке над собой: «Лиза,— говорю и я,—неужели ж ты думаешь, что я не заметил твоей любви? Я видел все, я угадал, но я не смел посягать на твое сердце первый, потому что имел на тебя влияние и боялся, что ты из благодарности, нарочно заставишь

себя отвечать на любовь мою, сама насильно вызовешь в себе чувство, которого, может быть, нет, а я этого не хотел, потому что это ... деспотизм... Это не деликатно (ну, одним словом, я тут зарапортовывался в какой-нибудь такой европейской, жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости...») (V. 167).

Как справедливо замечал А. П. Скафтымов, повествователь Достоевского «саркастический яд иронии изливает больше на себя (на самолюбование в «прекрасном и высоком»), а не на существо тех идеальных ценностей, которые под этими словами разумеются»[12].

Самоирония проводит водораздел не только между героем и повествователем. Она помогает уяснить и границу между сознаниями повествователя и автора. Ведь сам факт появления самоиронии повествователем никак не оценивается, тогда как для автора он имеет принципиальное значение. «Поле» зрения автора оказывается значительно шире, чем поле зрения повествователя: в его критический анализ попадает не только герой в прошлом, как у повествователя, но и повествователь в настоящем. Самоирония повествователя означает, что Достоевский — автор «Записок» уловил психологическую возможность перерождения «антигероя» в другой, противоположный ему тип, тип человека «кроткого», способного пожертвовать всем ради всех. И эту возможность духовного перерождения, возможность преодоления индивидуализма Достоевский почувствовал в герое «Признаний» Гейне. Ибо самоирония немецкого поэта, обнаруживающая в нем состояние переходности из одного духовного качества в другое, делала его в глазах Достоевского «героем на пороге». В этом, как и некоторых других фактах, мы склонны видеть свидетельство того, что личность Гейне Достоевский воспринимал не просто как «отвлеченную» фигуру писателя с мировым именем, но представлял себе Гейне зримо, пластически, как конкретный человеческий характер, как вполне определенный психологический тип, в котором выразилось усиление индивидуалистического сознания в условиях кризиса буржуазной эпохи. «Гейневский» тип выражал в восприятии Достоевского знамение своего времени. В творческом сознании Достоевского «художественный образ» Гейне сливался с характерами русских индивидуалистов, «гордых людей», «сознающих личностей» и служил благодатным материалом для размышлений писателя о перспективах развития индивидуалистического сознания своей эпохи.

---

[12] Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 109; см. также с. 97, 98, 101.

Роль Гейне в творческом процессе Достоевского трудно переоценить, так как замысел создания образа «героя на пороге», «на переходе» владел Достоевским в продолжение всей его писательской деятельности, по-разному отражаясь во многих произведениях. Как замечает В. Г. Одиноков, писатель, «начиная с таких произведений, как «Белые ночи», «Униженные и оскорбленные», «Записки из подполья», шел постепенно к созданию и воплощению типа «гордого человека», социально-психологическая специфика которого наиболее полно раскрылась в «Преступлении и наказании»[13]. В черновиках к роману «Идиот» мы встречаемся с дальнейшей разработкой этого типа. В процессе создания романа «гордый человек» трансформировался в смиренного и кроткого, «положительно прекрасного» человека Мышкина, а в романе «Бесы» приобрел бесовскую окраску.

Итогом всего сказанного можно считать, что в процессе работы над «Записками из подполья» осмысление Достоевским «Признаний» Гейне и личности немецкого поэта обретало двойное значение. Во-первых, оно помогало ему реализовать свой авторский замысел — показать тупик, в который приводит человека индивидуалистическое сознание. И здесь Гейне выступал как бы в роли камертона, обнаруживавшего в себе усиление индивидуалистического сознания в новых условиях буржуазной эпохи.

Во-вторых, в этом же сознании Достоевский увидел содержащуюся в зародышевом состоянии возможность выхода из границ индивидуализма. Это шло в русле поисков русским писателем иного психологического типа человека, способного на самопожертвование ради народа. Тем самым намечалась перспектива эстетического идеала художника.

[13] Одиноков В. Г. Указ. соч. С. 97.

Е. Г. Новикова

РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «ВОРЫ» И НЕКОТОРЫЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ «МАЛОЙ ПРОЗЫ» XIX ВЕКА

(К проблеме сюжета)

Последним произведением, написанным и опубликованным Чеховым перед отъездом на Сахалин, был рассказ «Черти» (впоследствии, при подготовке собрания сочинений в издании А. Ф. Маркса, переименованный в «Воры»). Он вышел в свет 1 апреля 1890 года, а уже 21 апреля писатель отправляется в свое нелегкое путешествие. Духовные искания писателя, которые в конечном счете обусловили его поездку на каторжный остров, до сих пор, несмотря на многочисленные исследования, остаются одной из самых притягательных и в то же время трудноразрешимых загадок чеховедения. И в этом смысле представляется интересным обратиться к рассказу «Воры», обойденному вниманием литературоведов. Рассказ отличает необычно для творчества Чехова высокая интенсивность использования традиций русской литературы, а именно: в его художественной структуре важное место занимают мотивы лермонтовской «Тамани» и рассказа Тургенева «История лейтенанта Ергунова».

Если вопрос о лермонтовской традиции в «Ворах» уже ставился в литературоведении[1], то влияние Тургенева до сих пор остается неизученным[2]. В свою очередь следует говорить об определенных связях, существующих между «Таманью»

---

[1] В. А. Мануйлов в комментарии к «Тамани» пишет: «В 1890 году был напечатан рассказ А. П. Чехова «Воры» <...> В этом рассказе <...> и общее содержание, и обстановка, и некоторые характеры и даже отдельные положения — все отмечено влиянием Лермонтова» (Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 137). См. также: Громов Л. П. «Воры» Чехова и «Тамань» Лермонтова//Сб. статей и материалов. Вып. 4. Таганрог, 1967. С. 3—14; Захаркин А. Ф. Лермонтов и Чехов//Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. 1967. № 256. С. 78—91.

[2] Единственным указанием на наличие такого влияния является следующее замечание А. Б. Муратова: «В конце XIX века это произведение («История лейтенанта Ергунова». — *Е. Н.*) вдруг отозвалось в рассказе Чехова «Воры» (Муратов А. Б. Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867—1871 годов. Л., 1980. С. 177).

Лермонтова и «Историей лейтенанта Ергунова» Тургенева, но специального развития в науке эта проблема не получила[3]. Однако, как нам кажется, анализ тургеневских мотивов в рассказе Чехова «Воры» и, главное, исследование лермонтовского и тургеневского влияний в их взаимодействии между собой позволит уточнить некоторые представления о душевном состоянии писателя на рубеже 80—90-х годов, а также углубить понимание жанровой специфики рассказа, уяснить его место в развитии русской малой прозы, наконец, выйти к более общим вопросам преемственности в русской литературе XIX века[4].

Рассказ «Воры» и предшествующая ему уже давно и традиционно воспринимаемая как «предсахалинская» повесть «Скучная история» прямо противоположны друг другу по своему смыслу, но их антитеза плодотворна: она показывает, что в сознании Чехова 1889 года — 1890-х годов ощущение трагизма повседневности, лишенной «общей идеи», преодолевается и отчасти даже снимается романтической мечтой о «вольной» жизни. И писатель, порвавший со своей обычной московской жизнью и устремившийся в далекое сибирское путешествие, реально проделал тот путь, который художественно наметил в своем развитии от «Скучной истории» к «Ворам»: путь от тягостного будничного существования к вольной, естественной жизни.

Отмечено, что этот же период конца 80-х — первой половины 90-х годов в творчестве Чехова характеризуется особо активным обращением писателя к традициям русской литературы, которые, вероятно, воспринимаются им и как необходимая духовная опора в кризисные моменты, и как материал для закономерной полемики, в которую зрелый мастер вступает со своими предшественниками. Так, на данный период приходится пик интереса Чехова к наследию Тургенева: это «Иванов», «Дуэль», «Рассказ неизвестного человека», «Учитель словесности» и другие произведения. В это же время возрастает его внимание к Лермонтову, что проявилось в таких призведениях, как «Скучная история», «Огни», «Черный монах», та же «Дуэль» и др.

---

[3] Только в работе В. М. Фишера имеется короткое замечание о том, что «лейтенант Ергунов <...> переживает приключение, напоминающее лермонтовскую «Тамань» (Фишер В. М. Повесть и роман у Тургенева//Творчество Тургенева. Пг.; М., 1920. С. 14).

[4] Данная статья является второй в цикле работ, посвященных проблеме «Чехов и Тургенев». Статья первая «Тургеневские мотивы в «Рассказе неизвестного человека» А. П. Чехова: К проблеме героя» находится в печати.

В «Ворах» оба влияния перекрещиваются между собой, объединенные специфическим интересом Чехова к авантюрной новелле. В «Тамани», «Истории лейтенанта Ергунова» и «Ворах» — общая коллизия; во всех трех произведениях использован один из самых распространенных «вечных» сюжетов мировой литературы, корнями уходящий в античность и средневековье: авантюрный сюжет столкновения героя с экзотичными для него «детьми природы» (чаще всего — с женщиной из этой необычной среды). При этом опора на «Тамань» и «Историю лейтенанта Ергунова» демонстрирует удивительную жанровую избирательность чеховского сознания, ориентированного прежде всего на малый жанр [5].

Совершенно справедливыми представляются размышления А. П. Чудакова о принципиальном отказе Чехова от традиционных сюжетов: «Стремясь в идеале к сюжету, изображавшему, как «Иван Иванович женился на Марье Ивановне», Чехов проявлял большую заботу о том, чтобы уже сами фабулы не казались подобранными, а их сюжетное построение специально организованным» [6]. И тем не менее на рубеже 80—90-х годов у писателя возникает потребность в авантюрном сюжете, и он изменяет тому действительно почти незыблемому в зрелые годы правилу, на которое указывает исследователь. Думается, обращение Чехова к авантюрной традиции обусловлено теми же раздумьями о вольном человеке и о возможности быть свободным в современном мире, которые в конечном счете подвигли его на путешествие на каторжный остров. В 1888 году в письме к А. Н. Плещееву писатель сформулировал свое знаменитое кредо: «Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи» [7]. Если можно говорить

---

[5] Думается, в контексте данной статьи вполне возможно рассматривать «Тамань» как самостоятельное художественное произведение, оставив в стороне вопрос о его месте в «Герое нашего времени». В таком подходе к «Тамани» мы только следуем за логикой чеховского восприятия этого произведения. Известен целый ряд высказываний Чехова о «Тамани» как о законченной, гармоничной в своей целостности новелле: «Чудесный рассказ» («На плотах» А. М. Горького. — *Е. Н.*). Во всей нашей литературе я знаю только еще один такой, это «Тамань» Лермонтова» (А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 589); «Вот бы написать такую вещь» («Тамань». — *Е. Н.*) да еще водевиль хороший» (Там же. С. 484); и т. д.

[6] Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 228.

[7] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 11. Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием в скобках тома и страницы, буквой «П» — при цитировании писем.

о чеховском идеале, он именно таков: естественная, гармонизированная с природой жизнь свободного человека. (Вероятно, мелиховская жизнь семьи Чеховых была своеобразной попыткой осуществить этот идеал). Однако кризис конца 80-х годов был вызван глубокими сомнениями писателя в том, что современный человек может себя реализовать как человек свободный, что вольная жизнь «человеческого тела, здоровья, ума, таланта, вдохновения, любви» для него возможна.

Одним из направлений поиска ответа на эти мучительные вопросы становится для Чехова обращение к традиции авантюрной новеллы, жанра, который рожден ренессансной концепцией свободного и гармоничного человека, жанра, воспринимавшего как прекрасную и плодотворную «новость» и окружающий человека мир, и самого человека в этом мире. Сам факт столь необычно активного использования писателем традиции, вероятно, свидетельство его сомнений в том, что современная жизнь может дать образцы здоровой авантюрности. В этом смысле показательно известное положение Н. Я. Берковского о том, что Чехов по типу своего таланта был «великим фабулистом», и тем не менее его новелла стала «обращенной», «отрицательной», «без новостей»[8], потому что сама историческая эпоха лишала ее необходимого жизненного материала. Однако чеховская философия и эстетика вырастают прежде всего на представлении о духовной самостоятельности личности, а апелляция к среде (эпохе) видилась ему, безусловно, необходимой, но не отменяющей высоких и твердых требований к самому человеку. Поэтому писатель и стремится использовать традиционный жанр авантюрной новеллы, испытывая им современность.

Чехов открыто демонстрирует читателю и лермонтовское, и тургеневское влияния. Так, например, разговор фельдшера Ергунова и Любки: «А я слышал,— сказал он,— как ты сейчас говорила Мерику, что его любишь.— Мало ли ... Кого я люблю, про то моя думка знает» (VII, 322) — стилизован по образцу «Тамани»: «А как тебя зовут, моя певунья?» — «Кто крестил, тот и знает.— А кто крестил?— Почему я знаю?»[9] и т. д. Думается, прямым указанием на «Историю лейтенанта Ергунова» стала перемена фамилии фельдшера «Ковров», которая была в первом, газетном варианте, на редкую фамилию «Ергунов» (VII. 571) в тексте собрания сочинений, поскольку

[8] Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 59—64.

[9] Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 232. Подробный анализ лермонтовских мотивов в «Ворах» сделан в указанных выше статьях Л. П. Громова и А. Ф. Захаркина.

в рассказах Тургенева и Чехова совпадают и основная коллизия (столкновения героя с романтическими преступниками), и тип героя — обыкновенный, средний человек (в отличие от лермонтовского Печорина, например), и новеллистическое развитие сюжета: от попыток преступной красавицы завлечь и обмануть героя к непременному «неожиданному повороту» — моменту его ограбления и ранения. Совпадают и отдельные приемы создания образов, например «цыганский» облик таинственного Луиджи и конокрада Мерика, танец Колибри и пляска Любки, общая черно-бело-красная цветовая гамма и пр.[10] Такое обнажение влияния убедительно доказывает, что Чехов стремится не к повторению, а к развитию жанровой традиции. Пусть для постановки вопроса о возможности существования в современном мире свободного героя авантюрной новеллы писателю понадобилась опора на мощную литературную традицию, но в конечном счете «Воры» стали новым этапом развития «вечного» сюжета в русской малой прозе после Лермонтова и Тургенева.

Русские поэты и писатели неоднократно обращались к этому «бродячему» сюжету о встрече цивилизованого героя с людьми экзотичной для него культуры. В связи с этим избирательный интерес Чехова к «Тамани» и «Истории лейтенанта Ергунова» представляется показательным.

Думается, на «Тамани» Чехов останавливается не только из-за того, что высоко оценивает лермонтовское произведение, хотя и это сыграло свою роль. Тема свободного человека определила обращение писателя к опыту русского романтизма, к русской романтической новелле с авантюрным сюжетом. Показательно, что и Лермонтов, в свою очередь, осознавал традиционность сюжета «Тамани»: упоминания о «Юной Франции», «ундине», «Гетевой Миньоне»[11] позволяют говорить о том, что для него самого сюжет встречи героя со свободной, загадочной и прекрасной девушкой из народа был сюжетом романтическим. Образы моря, лодки, песни, ночи стали художественным выражением темы вольной жизни естественных людей. Чехов под-

[10] Большинство названных характерологических, сюжетных, стилистических параллелей без труда выявляются и при сравнении «Истории лейтенанта Ергунова» с «Таманью»: встреча героя в приморском городе с романтическими разбойниками; в обеих шайках — старуха, девушка, мужчина-предводитель; героя очаровывают и соблазняют, чтобы попытаться ограбить и убить; песня и поцелуй «ундины» и песня и поцелуй Колибри; контраст дня и ночи — света и тьмы; даже «узлы», которые фигурируют в обоих рассказах о преступных домах...

[11] Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1976. Т. 4. С. 231.

хватывает именно эту традицию изображения «детей природы» как романтических героев [12]. В «Ворах» изображен мир конокрадов, обаятельный для главного героя чисто романтическим ощущением свободы, свободы ото всего, от любых сковывающих человека сил и предрассудков, в том числе и от морали. Вор и убийца Мерик, его возлюбленная Любка, хозяйка подозрительного постоялого двора, живущие естественной — вольной и преступной жизнью, по-настоящему красивы и привлекательны. В не дошедшем до нас письме А. С. Суворин упрекал Чехова в том, что он в «Ворах» «равнодушен к добру и злу» В ответ на это Чехов в своем известном письме, посвященном рассказу, разъясняет свою задачу изобразить мир в «тоне» и «духе» героев-конокрадов (П. IV. 54). Тема воли воплощается в произведении в образах метели и дороги, быстрой езды. Как известно, образ Мерика впервые появляется в творчестве Чехова в драматическом отрывке 1885 года «На большой дороге», и там он также сопровождается мотивами дороги и непогоды-грозы [13]. Характерно, что в варианте 1890 года рассказ был назван не без любования героями «Черти». Так гуманистическая тема свободы личности обусловила обращение писателя к опыту романтизма.

И тем не менее лермонтовской традиции оказалось недостаточно. В качестве второго произведения избирается «История лейтенанта Ергунова», принципиально отличающаяся от «Тамани» прежде всего типом главного героя: на смену титаническому Печорину приходит заурядный, недалекий лейтенант Ергунов. Причем «История лейтенанта Ергунова», как и «Тамань», также связана с определенной литературной традицией. В творчестве Тургенева у данного произведения есть своеобразный предшественник: это первое законченное прозаическое произведение будущего писателя — шуточная новелла «Похождения подпоручика Бубнова», написанная в 1840 году как прямое, открытое подражание Гоголю. «Историю лейтенанта Ергунова» и «Похождения подпоручика Бубнова» позволяет сравнивать не только созвучие их названий. «Похождения...» — комический рассказ о неожиданной встрече глуповатого Буб-

[12] Проблема романтического начала в «Ворах» впервые была поставлена в статье Н. К. Пиксанова «Романтический герой в творчестве Чехова: Образ конокрада Мерика» (см.: Чеховский сборник. М., 1929. С. 172—191). О романтизме в эстетике Чехова также см.: Маевская Т. П. Романтические тенденции в русской прозе конца XIX века. Киев, 1978; Паперный З. С. Испытание романтизма//Стрелка искусства. М., 1986. С. 24—57.

[13] Первый раз образ конокрада (Осип) возник еще в ранней драме Чехова «Без названия», что свидетельствует об устойчивом интересе писателя к данному типу личности.

нова с чертями — отчасти предваряет конфликт и тип героя произведения 60-х годов. На «гоголевские тона» в образе Ергунова указывают и современные исследователи[14]. Генетически восходящий к гоголевскому «маленькому человеку» образ лейтенанта Ергунова становится предметом особого внимания Чехова. В конце концов он наделяет своего героя той же фамилией, тем самым подчеркнув его глубокое родство с персонажем тургеневского произведения. И если с «Таманью» связана романтическая атмосфера чеховского рассказа, то с «Историей лейтенанта Ергунова» — тема обыденности, воплотившаяся в образе главного героя фельдшера Ергунова, «человека пустого, известного в уезде за большого хвастуна и пьяницу» (VII. 311). Тургеневская традиция дает опыт бытования авантюрного сюжета в контексте русского реализма, необходимый Чехову прежде всего потому, что в «Ворах» решается вопрос о возможности существования авантюрности в стихии повседневной русской жизни[15].

Итак, авантюрный сюжет столкновения прозаического героя с романтическими конокрадами «распадается» у Чехова на две традиции: соответственно тургеневскую и лермонтовскую. В чем же был осуществленный писателем синтез, в чем было его собственное новое слово в развитии «вечного» сюжета?

В «Тамани» во встрече Печорина с контрабандистами проявлен принцип романтического двоемирия: мир экзотики, с которым сталкивается и которым любуется герой, противопоставляется в контексте «Героя нашего времени» в целом существованию прозаическому и приземленному, и авантюрное приключение становится знаком свободы и духовности могучего героя. Кажется ,что «Тамань» с ее морем, контрабандистами, лодками под парусами выросла и развернулась в отдельную новеллу из знаменитого размышления Печорина о самом себе: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, <...> и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там <...> желанный парус...»[16]. Поэтому противостояние Печорина и контрабандис-

[14] См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1981. Т. 8. С. 426.

[15] Безусловно, тема обыденности присутствует и в «Тамани» (образ казака-денщика, быт Печорина и хозяев дома и пр.); в свою очередь, тема конокрадов, коня в жизни русского человека заставляет вспомнить тургеневские рассказы из «Записок охотника»: «Лебедянь», «Конец Чертопханова». Однако мы говорим о ведущих тенденциях использования Чеховым мотивов Лермонтова и Тургенева.

[16] Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 305.

тов является только внешним: все герои — носители одного, романтического типа сознания свободного человека, что в конечном счете является проекцией авторского миросозерцания, организованного концепцией романтического «двоемирия».

Коллизия столкновения героев в реалистической «Истории лейтенанта Ергунова» на первый взгляд является «зеркальным отражением» предыдущей, так как здесь встречаются герои прозаического мировосприятия: заурядный Ергунов и экзотические внешне, но вполне деловые по сути своей иностранцы. И тем не менее авантюрное приключение становится той силой, которая на мгновение высекает в душе героя искру романтики, и это сигнализирует о значительности духовных потенций обыкновенного русского человека, о его подспудной и неосознанной тоске по свободной жизни. В этом произведении русского реализма середины XIX века романтизм интересует автора как особый тип мировосприятия героя; введенная в провинциальный быт авантюра призвана выразить усложнившуюся концепцию русской обыденной жизни 60-х годов, начала движения реалистической мысли от однозначности к многомерности ее понимания.

И только у Чехова коллизия столкновения Ергунова с конокрадами становится сшибкой двух типов сознания: романтического мироощущения конокрадов и обыденного мировосприятия Ергунова. «Вечный» сюжет встречи людей двух разных культур наполнятся психологическим содержанием. Но главным для писателя было даже не это. В конечном счете Чехов обращается к традиции русской авантюрной новеллы для того, чтобы изобразить поворот героя от прозаического к романтическому типу сознания, чтобы показать, как в человеке зарождается потребность в абсолютной личной свободе, каков его путь к ней. Как известно, именно в связи с «Ворами» Чехов сформулировал свой принцип «объективного» писателя: «говорить и думать в <...> тоне и чувствовать в <...> духе» своих героев, не подменяя их позиций своей «субъективностью» (П. IV. 54). Фактическим повествователем в произведении является Ергунов, все события даются в восприятии этого героя, и рассказ в определенной своей части является его внутренним монологом. Сначала Ергунов думает о постоялом дворе, что там «небезопасно» (VII. 311), о Калашникове, что он «вор и негодяй» (VII. 318), но потом, проведя с конокрадами ночь, уже обманутый и ограбленный ими, он вдруг неожиданно для себя приходит к мысли о «вольной» жизни: «К чему на этом свете доктора, фельдшера, купцы, писаря, мужики, а не просто вольные люди? Есть же ведь вольные птицы, вольные звери,

вольный Мерик, и никого они не боятся, и никто им не нужен!» (VII. 324—325). Именно этот момент становится кульминацией чеховской новеллы, а не традиционный момент нападения на героя. Перерабатывая рассказ для собрания сочинений, Чехов много размышляет над финалом рассказа, в котором Ергунов, уже ставший бродягой, с позиции свободного человека смотрит на обыденную, всем привычную жизнь. В канонический вариант вписано: «Почему кто не служит и не получает жалованья, тот непременно должен быть голоден, раздет, не обут? Кто это выдумал? Почему же птицы и звери лесные не служат и не получают жалованья, а живут в свое удовольствие? <...>. Почему, если он вчера унес чужой самовар и прогулял его в кабаке, то это грех? Почему?» (VII. 325—326; см. также VII. 580). Очень характерно это постоянное противопоставление общественных установлений и естественной природной жизни. Наконец, также включенная только в последний вариант финальная фраза рассказа о Ергунове, готовящем преступление, в последний тугой узел затягивает темы авантюрности и свободы личности. Так в творчестве Чехова конца 80-х — начала 90-х годов традиционная авантюрная новелла превращается в новеллу психологическую. Однако предпосылки этого изменения жанра были заложены уже у Лермонтова и Тургенева с их представлением о романтизме как о воплощении свободного человеческого духа.

Некоторые исследователи говорят об определенной общности, существующей между «Ворами» и романтическими произведениями молодого Горького [17]. Также можно найти некоторые переклички между чеховским произведением и сибирскими рассказами Короленко. Все это свидетельствует об общих процессах романтизации русской прозы конца XIX века. Действительно, противопоставление героя и романтических преступников снимается у Чехова за счет отказа героя от своего прозаического миросозерцания; автор сосредоточивается на изображении того, как героем овладевает романтическое миросозерцание. Жанр психологической новеллы в конечном счете понадобился для того, чтобы показать, как авантюрность из фабульного приема превращается в жизненную концепцию. Однако не менее характерны и оговорки об особом месте Чехова в процессе романтизации русской литературы конца века [18]. Оптимистическое мироощущение молодого Горького и Короленко, их вера в человека привели к тому, что романтизм

[17] См.: Пиксанов Н. К. Указ. соч.; Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 93—94.

[18] Маевская Т. П. Указ. соч.

вновь, на новом витке развития русской литературы, вошел в структуру их авторской позиции. В свою очередь Чехов, как показал один из самых его «романтичных» рассказ «Воры», по отношению к романтизму занимает принципиально аналитическую позицию, рожденную сложной диалектикой любви и суровой требовательности к человеку. Рассказ, возникший как испытание современного мира здоровой авантюрностью, показавший живой авантюрный дух русского человека, заканчивается тягостным вопросом о плодотворности такого подхода к жизни.

Г. И. Карпова

ДРАМАТУРГИЯ А. БЛОКА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Во второй половине 70-х—начале 80-х годов блоковедение поднялось на качественно новый уровень исследования с постижением «стихийной» диалектики мировоззрения и творческого развития поэта. В работах Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, Л. К. Долгополова, Р. С. Спивак были преодолены преувеличенные ранее представления о роли дуализма в мировоззрении и поэтики контрастов в творчестве А. Блока. Осознание специфики художественного мышления писателя (которое «строилось не столько на парности, сколько на внутренних, механически неразложимых противоречиях...»[1]) побуждает современных блоковедов к исследованию такого важного для А. Блока жизненно-творческого принципа, как «нераздельность и неслиянность всего». Этот принцип был для Блока выражением философско-эстетической основы творчества, художественно-творческой платформы и одновременно жанрово-стилевой особенностью его художественной индивидуальности, «Однако мы еще далеки от сколько-нибудь полного понимания как самой формулы, так и ее творческих отражений»,—пишет С. Н. Бройтман[2]. Между тем работа в указанном направлении дает ключ ко все более отчетливому уяснению Блока-художника в мировом литературном процессе.

Творчество Блока явилось характерным явлением эпохи начала XX века. Это ставшее хрестоматийным утверждение нуждается сегодня в детальной аргументации. Задача данной статьи — показать, каким образом в драматургии А. Блока отразилась эпоха рубежа веков и основные тенденции литературного процесса начала XX века.

Драматическая эпоха распада старого и зарождения нового мира была эпохой, совмещающей несовместимое, эпохой

[1] Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 311—312.

[2] Бройтман С. Н. Источники формулы «нераздельность и неслиянность» у Блока//Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 79.

рамежевания различных явлений и одновременно эпохой синтеза. Новый тип художественного мышления выразился в создании новой концепции личности, постановке новых идейно-художественных задач. Например, в драматургии Л. Андреева, как отмечает Ю. В. Бабичева, суть художественной задачи заключалась в стремлении «найти синтез конкретного и общего, сиюминутного и вечного, «дней нашей жизни» и «жизни человека», «предельно сдвинуть границы быта и бытия человеческого, чтобы жизнь человека смотрелась сквозь временные рамки нашей жизни, и наша жизнь осознавала себя частичкой долговечного опыта человеческого бытия»[3].

Стремление раскрыть человека в его глубинных связях с миром, показать всечеловекеское в человеке, передать «мировую сущность человеческой души» заставляло художников обращаться к мифам и легендам (например, горьковские легенды о человеческих типах: Данко и Ларре, Соколе и Уже). В дневнике 1902 года Блок определяет миф как «мечту вселенскую и мечту личную»[4], таким образом, видит в мифе связующее начало всеобщего и индивидуального. Обращение писателей XX века к мифу вызвано попыткой показать связь времен, выразить идею общей жизни.

Наряду с изображением личности отъединившейся, самоустранившей себя от мира в литературе начала XX века появляется тип личности, активно преобразующей мир. Рядом с мелким, ничтожным, ушедшим в себя «человеком в футляре» сосуществует гордый человек, Человек с большой буквы М. Горького, образ человека-стихии, слитого со всем первобытно-единым природным началом мира А. Блока, «человек-громада» В. Маяковского.

Л. К. Долгополов справедливо замечает, что «границы между различными концепциями эпохи, складывавшимися в творчестве разных художников, пролегают не во всех случаях по линиям, по которым мы все еще с привычной легкостью разделяем писателей на «школы» и «направления». Они затрагивают, как видно, какие-то иные, не столько явно выраженные, но не менее важные стороны писательского миросозерцания и психологии личности, нами еще не выявленные и не описанные. Чем объяснить, например, что Л. Андреев в своем

---

[3] Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX века. Вологда, 1982. С. 52, 72.

[4] Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 7. С. 48. В дальнейшем произведения А. Блока будут цитироваться по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках; записные книжки Блока обозначаются как том IX.

отношении к человеку объективно примыкал к Ф. Сологубу, хотя по чисто человеческим качествам натуры тяготел к Горькому; чем объяснить, что твердый и проницательный реалист Бунин по каким-то существенным представлениям о своем времени и исторической роли России объективно смыкался с символистами, хотя сам считал их следствием и показателем упадка русской культурной жизни?»[5].

Русская литература начала XX века была поставлена перед необходимостью осмысления громадных перемен, происходящих во всех сферах русской жизни. Открывшаяся многоплановость жизни и человека требовала нового содержания и новых литературных форм не только для отображения процессов разъединения во всем и вся, но и взывала к обратной реакции — поиску новой гармонии. Исторически обусловленный синтез искусств в начале века был своеобразным способом решения сложных проблем времени. Общекультурная идея синтеза в литературном процессе проявила себя многообразно.

Отчасти процесс синтезирования выразился во взаимодействии методов, в создании теорий сближения реализма и символизма, проповедующих «реализм нового типа», «фантастический реализм», «реализм, отточенный до символа». Речь идет не о сближении символистской и реалистической концепции мира и человека, а о том, что новые способы художественного обобщения, найденные в рамках символистского метода (символ, символизация), активно осваивались другими литературными направлениями и тем самым способствовали процессу ломки традиционных художественных принципов во всех родах искусства на рубеже XIX и XX веков[6].

В статье «О современной критике» (1907) А. Блок обосновывает обоюдную необходимость для реализма и символизма пути настречу друг другу: «Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты <...>. Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы» (V. 206). Блок острее других символистов чувствует необходимость выйти за рамки школы, обогатиться реалистическим опытом.

Тенденция взаимодействия методов выразилась в начале XX века и в переходе от одного метода к другому в творчестве

---

[5] Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л., 1985. С. 38.

[6] См. об этом: Старикова Е. Реализм и символизм//Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. М.: Наука, 1974. Т. 3. С. 165.

отдельных писателей (В. Брюсов, В. Маяковский, Л. Андреев), и в революционно-романтическом этапе формирования метода социалистического реализма. При постоянной общеэстетической полемике реализма с модернизмом не только на страницах журналов, сборников, но и в создании разных художественных форм писатели двух различных литературных направлений объединяют свои усилия в борьбе с натурализмом в искусстве.

Внутри литературных направлений отношения между литературными течениями складываются все по тому же принципу совмещения несовместимого. Можно говорить об эстетизме символистов и акмеистов и антиэстетизме футуристов, о живописном видении акмеистов и футуристов и о музыкальном видении символистов и т. д.

В драматургии рубежа веков борьба реализма и символизма, в частности, сопровождалась процессами эпизации и лиризации драмы. Результаты этой борьбы в синтезированном виде приводили к созданию произведений сложных как по своей родовой природе, так и по методу их создания. Мы имеем в виду драматургию А. Чехова, отразившую одновременно оба процесса эпизации и лиризации драмы, и драматургию Л. Андреева, стремившуюся совместить в себе реалистический и символистский методы.

Поиск различных художественных форм драмы в разных художественных методах был отражением общей тенденции обновления театральной системы и выражал в своей области характерную черту переходной эпохи и нового типа мышления — соединения несоединимого. Такой общей тенденцией, связывающей процессы эпизации и лиризации драматургии начала XX века, было усиление авторского начала, расширение возможностей драматического рода.

Драматургия Блока как составная часть явления «новой драмы» была тесно связана с потребностью времени в обновлении театра и живо откликалась на новые решения проблемы автора, актерского искусства, режиссуры, театрального зрителя. Так, в пьесе «Балаганчик», написанной специально для организующего символистского «соборного театра» «Факелы», А. Блок включается в решение проблемы уничтожения рампы между актером и зрителем: вводит в пьесу ряд монологов (Автора и Пьеро), непосредственно обращенных к зрительному залу.

Поиски Блоком различных принципов соединения лирического и драматического в рамках своей драматической системы, построенной на «нераздельности и неслиянности всего»

(в частности, лирического и драматического начал), были частью общего процесса лиризации искусства переходного времени.

Для Блока, «человека исторически противоречивого художественного мировоззрения» (П. Громов), всегда была характерна целостность мировосприятия, «такое поэтическое чувство, которое стремится охватить весь мир в целом, почувствовать животную теплоту мира не только настоящего, но и бывшего <...>, такое новое чувство природы и истории, чувство таинственной близости мира и присутствия бесконечного в конечном...» (VI. 425).

Исследователи обычно связывают стихийно-диалектическое осознание Блоком сложности мира, воспринимаемого в единстве синтетичного и антитетичного, с периодом 1910-х годов. Нам представляется, что такое миропонимание характерно и для творчества Блока 900-х годов. Вот строки, написанные поэтом в 1901 году:

Забудем дольний шум. Явись ко мне без гнева,
Закатная, Таинственная Дева,
И завтра, и вчера огнем соедини (I.10).

Или:

Новой ли, прошлой ли жизни ответ,
Вместе ли оба почудятся? (I.135).

В дневнике Блока 1901—1902 годов есть примечательная запись под знаком NB!: «Мышление антитезами часто неудовлетворительно, пропадает очень много тонкостей (Лапшин). <...> Мне кажется, что для деятельности, особенно же мистической, необходимо единство, т. е. так или иначе — известный синтез» (VII. 47). Характерно, что в толковании символа для Блока важна не столько его многозначность, сколько «слияние смыслов», «вечного с невечным» (IX. 31).

В дневнике 1918 года Блок восстанавливает основные события своей жизни с 1897 по 1901 год и называет его «первым периодом своей мировой жизни» (VII. 350). В сочетании «своей мировой» — весь Блок с его пониманием соотношения личного и общего как понятий взаимообусловленных.

Формирование «неразделенного и неслиянного» мировосприятия продолжается довольно активно и многообразно: в дневнике 1902 года помещен набросок рассказа о Богаче и Лазаре, которые «оба знали одно и то же в прошедшем, но разное в будущем. Это соединяло и делило их» (VII. 57). «Трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения» (III.

296) складывалось у Блока на основе собственного жизненного опыта. По принципу «неслиянности и нераздельности» складывались у Блока сложные отношения с женой, «дружба-вражда» с А. Белым, взаимоотношения с Л. Андреевым.

Активные попытки преодолеть индивидуализм приводят в 900-е годы к созданию концепции о двух основных путях слияния с миром: «я с миром» и «мир во мне». Один путь — это растворение себя в мире, прежде всего в мире природных стихий:

Пусть всем чужда моя свобода,
Пусть всем я чужд в саду моем —
Звенит и буйствует природа,
Я — соучастник ей во всем! (I.92).

Лирический герой соотносит себя с миром:

Я и мир — снега, ручьи,
Солнце, песни, звезды, птицы,
Смутных мыслей вереницы —
Все подвластны, все — Твои! (I.193).

Мир лирического стихотворения — это мир, стремящийся к целостности, к всеединению.

Тема растворения себя в природных стихиях как путь слияния с миром будет развиваться в драмах «Король на площади» и «Песня Судьбы». В «Короле на площади» единение земного и неземного миров произойдет в слиянии двух стихий»: «ропот толпы усиливается и сливается с ропотом моря» (X. 60). Гибнущий под обломками разрушенной террасы Поэт соединяет свою судьбу с судьбой «части народа» и тем самым приобщается к народной стихии, «разливаясь в мире», растворяясь в мировом хаосе. В финальной седьмой картине Герман из драмы «Песня Судьбы», приобщившийся к стихийной жизни, лежит среди снеговых равнин, как бы растворяясь в огромных просторах Родины. В кульминационной пятой картине пьесы совершается несостоявшаяся в цикле «Стихов о Прекрасной Даме» «мистическая встреча» героев, преобразующая мир. В четырех ремарках пятой картины Блок создает как бы прообраз нового мира, творящийся на наших глазах.

«Все» проходит в ремарке словом-лейтмотивом, повторяясь восемь раз. С его помощью Блок передает процесс всеобщего гармонического единения, процесс включения земной жизни в жизнь космическую. В золотом сиянии сливаются земля и небо, пылающий солнечный диск солнца и пылающий лик Германа. Вдохновенный шелест утреннего ветра, страстные призывы Фаины, торжественная музыка мирового оркест-

ра объединяются в гармонии согласия. Все это и есть сотворение нового мира.

Другой путь единения с миром связан с ощущением себя как микрокосма. Лирический герой несет в себе целый мир, «все обнимает, всем владеет» (I. 141). Развитие такого пути связи с миром продолжается в лирических драмах «Балаганчик» и «Незнакомка». Нераздельность и неслиянность как закон мировой жизни, заключенной в душе лирического героя, осуществляется в построении системы персонажей как подвижной системы двойников.

Развитие действия «Балаганчика» строится на сложной системе контрастов: естественное настроение Пьеро и Автора противопоставлено надуманному настроению мистиков, и в то же время «высокие настроения мистиков» и Пьеро противоположны «низким» побуждениям Автора. Постоянного контраста в пьесе не существует. Контрастные персонажи вдруг в чем-то оказываются едиными, а ранее единые — сталкиваются в контрасте. Таким образом А. Блок достигает изображения «противоречий непримиримых и требовавших примирения» (III. 296). Подвижная система персонажей замкнута субъективным видением главного лирического героя драмы — Пьеро. Все многочисленные двойники — грани его сложной души.

Философский принцип изображения жизни в «Балаганчике» органично сочетается с найденным жанром лирической драмы, построенной на принципе единения контрастного: лирика связывала драматические противоречия. Драма «Незнакомка», как и «Балаганчик», строится по этому же принципу. Созданию подвижной системы двойников служит целая система контрастов, включая контраст фонетический, лексический, стилевой, образный, композиционный.

Поиски единого в контрастном блестяще воплощаются в организации первой ремарки лирической драмы. Первая часть ремарки строится на развитии мотива голубого («голубые воды», «голубой вечерний снег»). Значение голубого цвета у Блока связано с романтической символикой «голубой мечты», высокого идеала, «высокой» действительности бытия.

Вторая часть ремарки — описание пьяных посетителей кабачка, т. е. «низкой» действительности. Основные тональные слова в ремарках («голубым вечерним снегом» и «пьяных компаний») выделены графически. Однако в этом контрасте Блок находит единое. Дверь кабачка, которая «часто раскрывается», позволяет увидеть мир в ином свете. Отсвет «голубого вечернего снега» мы находим на обоях в кабачке: корабли, взрезающие «носами голубые воды».

На подчеркивании единой сущности разных действующих лиц строится описание посетителей кабачка во второй части ремарки. Едиными оказываются два брата — Хозяин и Половой. Их объединяет, с одной стороны, кровное родство, с другой — внешняя похожесть: «оба с коками и проборами, в зеленых фартуках» (IV. 73). Однако полного единения не наступает, и контраст сохраняется в детали внешнего облика: «у хозяина усы вниз, а у брата его, полового, усы вверх» (IV. 73). На принципе единения контрастов строятся в ремарке описания «пьяного старика — вылитого Верлэна» и «безусого и бледного человека—вылитого Гауптмана». «Высокое» и «низкое» постоянно взаимодействуют у Блока: «высокое» может проявить себя в «низком», а «низкое» всегда может обернуться «высоким». «Высокий» Верлэн в обстановке хаотичной действительности кабачка может оказаться просто пьяным стариком, а в пьяном старике из уличного кабачка может возникнуть «высокое» верленовское начало. Но, несмотря на единение, контраст все-таки остается и проявляется даже на речевом уровне. В сочетании «вылитый Верлэн» слово «вылитый» — разговорного происхождения и несет за собой проявление «низкого» плана. В словосочетании «вылитый Верлэн», таким образом, смысловое единство противопоставлено стилевому контрасту.

Главная задача пьесы «Незнакомка» — поиски единой сущности разных действующих лиц. Блока волнует проблема возможности проникновения гармонии «мирового» в обыденную жизнь (образ Незнакомки) и возможности приобщения индивида к гармонии «мирового» (образы Семинариста, Поэта, Миши).

Три видения раскрывают душевную жизнь лирического субъекта пьесы. Душевная жизнь его сложна и отражает главную антимонию пьесы (хаос — гармония), персонифицируясь в двух контрастных системах двойников. С одной стороны, это галерея Поэтов мечтателей: Поэт, Голубой, Звездочет, Семинарист, Миша. С другой — их антиподы, пошляки и мещане: Собутыльники, Половой, Человек в пальто, Разъяренные дворники, Господин, Жорж, Хозяйка, Старик и др. Контрастные персонажи по-разному воспринимают Незнакомку: для одних она—Душа Мира, Вечная Женственность, для других — падшая, земная женщина, одна из многих. Из двойного восприятия выстраиваются две цепочки двойников Незнакомки: Мироправительница Поэта, возлюбленная Семинариста, Серпантини Миши, женщина-звезда Голубого, звезда «Мария» Звездочета и Мария Господина в котелке, женщина, дожидающаяся у дверей кабачка Гауптмана.

Сюжет «Незнакомки» строится на смене контрастных настроений: настроения хаотичности, которое создают глухие к гармонии, постоянно разрушающие ее пошляки и мещане, и настроения очарования гармонией высшей Красоты у мечтателей. Конфликт «Незнакомки» строится на столкновении и перебивке этих настроений. В первом видении возвышенное настроение Семинариста и Поэта перебивается приземленно-пошлым настроением других посетителей кабачка. Во втором видении восторженно-поэтический монолог Звездочета разрушает куплет Разъяренных дворников, а лирическое настроение Голубого — куплетная речь Господина в котелке. В третьем видении высокому настроению Миши и Поэта не внемлют гости — мещане модного салона.

Смысловой контраст будет встречаться в пьесе не однажды. В разговоре Семинариста с Собутыльниками Блок подчеркивает их неслиянность. Одно и то же Семинарист и Собутыльники воспринимают и понимают по-разному. Когда Семинарист рассказывает Собутыльникам о своей жажде полета, то он представляет это себе как полет ввысь, «над белыми снегами». Собутыльники опошляют чувство Семинариста и сводят его к полету не ввысь, а в грязь: «Ты, Васька, смотри, того, по первопутку-то не очень полетишь...», «Тебе бы по морозцу-то легче, а то с твоей милой как раз в грязь угодишь...» (IV. 74). Однако Семинарист находит общую тему с Собутыльниками: «Еще бы пивца» (IV. 75). Единение восстанавливается поцелуями и объятиями, хотя сам Семинарист прекрасно сознает эти контрасты-единства: «И туда, чорт возьми, скажу я вам, дурацким вашим грязным носам, милые други, не соваться. И все-таки, я очень вас люблю и высоко ставлю. Кто из одной бутылки не пивал, тот и дружбы не видал» (IV. 77).

Блок показывает единую сущность Семинариста и Поэта, мечтателей, пусть на разных условиях постижения красоты, но мечтающих о своем «небесном создании». Масштабы их мечтаний различны. Возлюбленная Семинариста не Мироправительница Поэта. У одной «белые ручки», у другой — «узкая рука, стянутая перчаткой», но одинаково отношение к ним — восхищение гармонией красоты «Вечной женственности». Единение Семинариста и Поэта проявляется и на речевом уровне: речь их гармонизирована, музыкально (ритмически, интонационно) организована.

Контрастные Семинаристу и Поэту, остальные посетители кабачка объединяются, ведущим в характеристике их единства оказывается фон неэстетических, дисгармоничных звуков

На подчеркивании единой сущности разных действующих лиц строится описание посетителей кабачка во второй части ремарки. Едиными оказываются два брата — Хозяин и Половой. Их объединяет, с одной стороны, кровное родство, с другой — внешняя похожесть: «оба с коками и проборами, в зеленых фартуках» (IV. 73). Однако полного единения не наступает, и контраст сохраняется в детали внешнего облика: «у хозяина усы вниз, а у брата его, полового, усы вверх» (IV. 73). На принципе единения контрастов строятся в ремарке описания «пьяного старика — вылитого Верлэна» и «безусого и бледного человека—вылитого Гауптмана». «Высокое» и «низкое» постоянно взаимодействуют у Блока: «высокое» может проявить себя в «низком», а «низкое» всегда может обернуться «высоким». «Высокий» Верлэн в обстановке хаотичной действительности кабачка может оказаться просто пьяным стариком, а в пьяном старике из уличного кабачка может возникнуть «высокое» верленовское начало. Но, несмотря на единение, контраст все-таки остается и проявляется даже на речевом уровне. В сочетании «вылитый Верлэн» слово «вылитый» — разговорного происхождения и несет за собой проявление «низкого» плана. В словосочетании «вылитый Верлэн», таким образом, смысловое единство противопоставлено стилевому контрасту.

Главная задача пьесы «Незнакомка» — поиски единой сущности разных действующих лиц. Блока волнует проблема возможности проникновения гармонии «мирового» в обыденную жизнь (образ Незнакомки) и возможности приобщения индивида к гармонии «мирового» (образы Семинариста, Поэта, Миши).

Три видения раскрывают душевную жизнь лирического субъекта пьесы. Душевная жизнь его сложна и отражает главную антимонию пьесы (хаос — гармония), персонифицируясь в двух контрастных системах двойников. С одной стороны, это галерея Поэтов мечтателей: Поэт, Голубой, Звездочет, Семинарист, Миша. С другой — их антиподы, пошляки и мещане: Собутыльники, Половой, Человек в пальто, Разъяренные дворники, Господин, Жорж, Хозяйка, Старик и др. Контрастные персонажи по-разному воспринимают Незнакомку: для одних она—Душа Мира, Вечная Женственность, для других — падшая, земная женщина, одна из многих. Из двойного восприятия выстраиваются две цепочки двойников Незнакомки: Мироправительница Поэта, возлюбленная Семинариста, Серпантини Миши, женщина-звезда Голубого, звезда «Мария» Звездочета и Мария Господина в котелке, женщина, дожидающаяся у дверей кабачка Гауптмана.

воплощения—двойничество как принцип изображения субъективированного мира души-вселенной и ирония как средство его преодоления — лежат в основе лирических драм «Балаганчик» и «Незнакомка». В «Короле на площади» ирония все больше превращается в сатиру и заменяется трагическим мироощущением, которое в драмах «Песня Судьбы» и «Роза и Крест» становится основным. Драматургия Блока оказалась органично связанной с лирикой периода «тезы», потому что в ней продолжались начатые в лирике поиски целостного восприятия мира, связей земного и иных космических миров, всеединения людей, слияния человека и мира. И лирика, и драматургия Блока служили воплощению основного творческого принципа художника, высказанного им на страницах дневника 1912 года: «Пока не найдешь действительной связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем, не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным» (VII, 118).

Поискам философского изображения жизни в трагической «неслиянности» и «нераздельности» хорошо соответствовал жанр лирической драмы, в которой показу жизненного контраста служила драматическая природа, выявлению единого в контрасте — лирическое начало. Принцип единения контрастов становится в драматургии Блока жанрообразующим.

Воплощение в драматургии авторской концепции о двух путях единения с миром привело к созданию двух типов лирической драмы с различным типом конфликта различной концепцией личности, различной системой символов, различными принципами соединения лирического и драматического.

В «Балаганчике» и «Незнакомке» конфликт происходит внутри души лирического субъекта, между различными подвижными системами двойников. В «Короле на лошади» и «Песне Судьбы» основной конфликт происходит между человеком-стихией и миром объединенных личностей. Лирический конфликт как бы присоединяется к социальному, «внешнему», драматическому. В двух типах лирической драмы раскрываются две творческие манеры поэта-драматурга, два способа соотношения лирического и драматического. В «Балаганчике» и «Незнакомке» довольно отчетливо выделяются лирическое и драматическое начала, сосуществующие раздельно и даже контрастно. В «Короле на площади» и «Песне Судьбы» взаимодействие лирического и драматического начал становится тоньше: лирическое порой уходит в подтекст, как бы растворяется, рассредоточивается в драматическом роде.

Говоря о двух типах лирической драмы Блока, необходимо всегда помнить о том, что драматургия Блока представляет собой целостную систему и резкого разграничения, включая и жанровое, здесь быть не может. Перекличка образов, тем, мотивов, принципов и приемов построения в ней обязательна, так как в конечном счете целью драматического творчества поэта было отыскать гармонию миров, постичь связь времен и, главное, найти путь к всечеловеческому «новому миру», в котором «Мы станем — Братья!» (III. 361).

Художественное видение Блока отчетливо отражало тенденции европейского искусства конца XIX—начала XX века, в частности стремление противопоставить обобщенно-символические образы фрагментарности восприятия[7]. В том, что Блок, изображая противоречия времени, утверждает цельность бытия — его сила и значение. Творчество А. Блока по праву можно назвать чутким сейсмографом своей эпохи, а Блока — художником, верным духу своего времени.

[7] См. об этом: Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция. Конец XIX — начало XX века. М., 1987. С. 30—37.

А. С. Сваровская

ТЕМА ДУХОВНОГО ЗАХОЛУСТЬЯ В ПРОЗЕ Е. ЗАМЯТИНА 1910-х ГОДОВ

Развитие русской литературы в 1910-е годы было теснейшим образом связано с исторической жизнью страны в сложнейший период между двумя революциями. Общественное и эстетическое сознание эпохи ощущало настоятельную потребность осмыслить уроки первой русской революции, мрачных лет реакции, обозначить направление дальнейшего развития страны. «Возрождение» реализма в предоктябрьское десятилетие в первую очередь означало тяготение художников к всестороннему исследованию самых различных граней народной жизни накануне грядущих социальных перемен. Пристальный интерес к глубинным процессам, происходящим в толще народного сознания, психологии, был направлен как на поиски в русском национальном характере позитивных начал, непреходящих жизненных ценностей, так и на трезвое постижение его противоречий, загадок и слабостей.

Аналитическое исследование народной жизни, народных характеров разворачивается на широких пространствах деревенской и провинциальной России. «Исследование деревни и провинции в годы нового революционного подъема становилось задачей общенациональной важности, ибо от их жизненных устоев, от уровня сознания и психологии многомиллионных масс зависела дальнейшая судьба России и народа»[1]. Тема провинции, духовного захолустья наполняется в прозе 1910-х годов вполне определенным содержанием: это косность мышления, неразвитость народного сознания, стихийные порывы и вместе с тем — смутно ощущаемое недовольство, тоска по какой-то иной жизни.

Значительной страницей летописи провинциальной России стал окуровский цикл М. Горького. Автор сосредоточивает

[1] Крутикова Л. В. Реалистическая проза 1910-х годов (рассказ и повесть)//Судьбы русского реализма начала XX в. Л., 1972. С. 176—177.

свое внимание на том состоянии надлома в сознании окуровцев, которое вызвано вторжением большой истории в «уездную, звериную глушь».

Судьба поэта-самоучки Симы Девушкина, героя, силача Вавилы Бурмистрова и уездного философа Якова Тиунова в наиболее концентрированном виде воплощают противоречивость реакции окуровской среды на неожиданные сдвиги в привычном ходе жизни. Гибель (физическая или духовная) каждого из них осмыслена как результат неспособности постичь истинную логику истории и высвободиться из-под власти окуровщины, которая несет в себе «начало губительное, бесплодное». Она разъединяет и разъедает людей, не дает им возможности «создать одну мысль и одно чувство», объединиться «в живую разумную силу, освещенную единством желания»[2]. Окуровщина порождает хаос в сознании, лишает человека цельности, превращает «мещанина» в «мешанину» разнонаправленных душевных движений; возникает «реакция приспособления к окружающим социальным условиям ... подлая готовность мещанина окраситься в любой нужный цвет»[3].

Выводы Горького о пагубности костной среды для индивидуального развития личности, о трагической и неизбежной гибели окуровского строя души, несомненно, «проросли» в 10-е годы в произведениях его современников и оказали на них большое влияние. Но очевидно и то, что художественное исследование российского захолустья, постижение нравственного сознания и социального самоопределения личности осуществлялось писателями, отличающимися друг от друга жизненным опытом, социальными устремлениями, наконец, индивидуальным психологическим строем, мерой таланта. И. Бунин и А. Куприн, В. Шишков и А. Чапыгин, С. Сергеев-Ценский и И. Шмелев, С. Подъячев и И. Касаткин — каждый из этих художников обнаружил свое понимание сложности и пестроты национальной жизни. Своеобразие художников проявило себя и в выборе тех или иных конфликтов провинциального бытия, и в системе персонажей, и в способах эстетического воплощения характеров, и, наконец, в авторской позиции, в соотнесении изображенного с авторским представлением об идеале.

Повести Е. Замятина «Уездное» (1912), «Алатырь» (1914), «На куличках» (1914) органично входят в ряд таких произве-

---

[2] Пискунов В. М. Тема о России: Россия и революция в литературе начала XX века. М., 1983. С. 304.

[3] Колобаева Л. А. Концепция личности в творчестве М. Горького. М., 1986. С. 50.

дений, как «Деревня» И. Бунина, «Заволжье» А. Толстого, поэмы в прозе С. Сергеева-Ценского «Движения», «Медвежонок», цикл рассказов А. Чапыгина «Нелюдимые», в которых осмылялась проблема «уездного» сознания.

На первый взгляд уездное, провинциальное житье-бытье подается Замятиным достаточно традиционно, как бы в духе пьес А. Н. Островского. Как верно отмечают авторы работы «Поэтика сказа», в повести «Уездное» отчетливо выявляется «маска социально-характерного уездного рассказчика»; «рассказчик у Замятина ... из местных, представитель жизни консервативной и устойчивой...»[4]. В захолустном провинциальном городке события большого внешнего мира резонируют слабыми отголосками: «Это уж пусть себе они там в Вавилонах с ума-то сходят. А нам бы как поспокойней прожить.

И верно: как газеты почитать — в ума сходят. Почесть, сколько веков жили, бога боялись, царя чтили. А тут — как псы с цепи сорвались, прости господи. И откуда только из сдобных да склизких вояки такие народились?»[5]. После такой воинственно-саркастической филиппики против неизвестных нам бунтарей следует самодовольно-умиленное описание размерной жизни обывателей: «Ну, а у нас пустяками этими разными и некогда заниматься: абы ребят прокормить, ведь ребят-то у всех угол непочатый. Со скуки, что ли, кто их знает с чего, плодущий у нас народ до страсти. И домовитый по причине этого, богомольный, степенный. Калитки на засовах железных, по дворам псы цепные на рыскалах бегают. Чужого чтоб в дом пустить, так раза три из-за двери спросят: кто такой, да зачем. У всех окна геранью да фикусами позаставлены. Так-то оно дело вернее. Никто с улицы не заглянет. Тепло у нас любят, печки нажаривают, зимой ходят в ватных жилетах, юбках, в брюках на вате стеганых, не найти таких в другом месте. Так вот и живут себе ни шатко — ни валко, преют, как навозец, в тепле» (89). В последней фразе нетрудно уловить снисходительную иронию, которая, однако, не снимает и не уничтожает утвердительного смысла всего монолога, выражающего идеал жизнеустройства для рассказчика. Замятин осознает губительность косной среды для человека, но в отличие, например, от Горького, мыслящего расцвет человеческого разума и духовного облика как следствие приобщения к историческим, со-

---

[4] Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1987. С. 154.

[5] Замятин Е. Уездное. М., 1929. С. 89. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страницы.

циальным процессам и, наборот, уродливое искажение подлинно человеческого от неумения осознать себя именно социальным деятелем, Замятин выстраивает несколько другую причинно-следственную цепочку, оставляя в стороне социальный фактор как главную детерминанту поведения человека. Разматывая клубок несчастий, определяющих судьбы героев Е. Замятина — Анфима Барыбы из повести «Уездное», поручика Андрея Иваныча Половца из повести «На куличках» и других, автор постепенно ведет к тому, что все они (только у одних это вина, у других — беда) слишком напрямую, часто без каких-либо опосредований, промежуточных звеньев зависимы от биологического, зоологического в себе, в окружающем мире. Например, повесть «Алатырь» начинается так: «На том самом месте, где раньше грибы несчетные сидели кругом алатыря-камня,— тут нынче город осел» (89). Казалось бы, нейтральный зачин, который, кстати, был так привычен для прозы начала века. Вспомним начало одной из глав поэмы С. Сергеева-Ценского «Печаль полей»: «Когда хочет подняться из земли молодой боровик, вспухает и трескается земля».

«Это земля и вспухла тут, в том месте, где села потом Сухотинка,— потрескалась и рассыпалась комьями, выпустив из своих недр на волю порядки изб»[6]. Город «в степи» возникает в романе А. Серафимовича. «Городок Окуров» М. Горького также открывается описанием земли, на которой раскинулся Окуров: «Волнистая равнина вся исхлестана серыми дорогами, и пестрый городок Окуров посреди нее — как затейливая игрушка на широкой сморщенной ладони»[7]. Жизнь зарождается из земли. Но что настораживает в дальнейших описаниях Замятиным уездных городков, так это очень близкие параллели между процессами животного, растительного мира и человеческой жизнью. Зачин «Алатыря» продолжается: «И у жителей тех, видимо дело — от грибов принаследно, пошло плодородие прямо буйное. Крестили ребят оптом, дюжинами. Проезжая осталась только одна улица: вышел указ — по прочим не ездить, не подавить бы младенцев, в изобилии ползающих по травке» (115). Поговорка «растут, как грибы» материализуется, обретает почти буквальный смысл: слияние с природной жизнью дошло до границ полного отождествления с ней. Однако в лице Замятина мы не только не имеем еще одного пантеиста, но,

---

[6] Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1955. Т. 1. С. 405.

[7] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1950. Т. 9. С. 7.

напротив, концепция человеческого развития у него опрокидывает идею слияния с землей как залога гармонического бытия.

Герои совсем не выделились из растительного и животного мира, а это значит, что в них самих господствует животное начало. Так, в «Уездном» подчеркивается прямая зависимость настроения жителей от их желудков. «Постом великим все злющие ходят, кусаются — с пищи плохой: сазан да квас, квас да картошка. А придет Пасха — и все подобреют сразу: от кусков жирных, от наливок, настоек, от колокольного звона. Подобреют: нищему вместо копейки — две подадут; кухарке на кухню пошлют кусок кулича господского; Мишутка наливку на чистую скатерть пролил — не выпорют для праздника» (92). Тема утробы варьируется упоминанием о страдавшем желудком полковнике, приехавшем разбираться в запутанном и попахивающем революцией деле: больной желудок объясняет и его гнев на исправничиху, которая никак не может ему угодить, и злобное желание найти виновного, даже если того не существовало. И наконец, в повести «На куличках» появляется почти гротескная фигура обжоры-генерала, грозного командира на кухне: «... да уж он ли это, генерал ли? Передник кухарский и беременное пузо, подпертое коротышками-ножками. Голова пучеглазая, лягушачья голова. И весь разлатый, растопыренный, лягва огромная,— может, под платьем-то и пузо даже пестрое, бело-зелеными пятнами»[8]. Еще в свое время А. Воронский заметил, что у Замятина привычная для русской литературы тема захолустья, знакомые, в сущности, типы даны в «новом своеобразном освещении»[9]. Количественное накопление реалистических черт персонажа на каком-то этапе оказывается доведенным до абсурда, и образ обретает некий фантастический план. Исследуя особенности поэтики Гоголя, Ю. Манн пишет о так называемой «завуалированной (неявной) фантастике», когда «прямого нарушения жизнеподобия, тем более прямой фантастики ... нет. Но некий фантастический отсвет в ней (речь идет о «Сорочинской ярмарке») заметен»[10]. Многие выводы исследователя оказываются справедливыми и для Замятина. «Неожиданность сравнений, выделение одной-двух черт» (Воронский) создает особый, на грани гротеска, ракурс изображения.

---

[8] Замятин Е. На куличках. М.; Л., 1926. С. 6—7. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страницы

[9] Воронский А. К. Евгений Замятин//Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 86.

[10] Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 75.

Структура гротескных образов раннего Замятина основывается главным образом на зыбкости переходов от реального к ирреальному, говоря словами самого Е. Замятина, «...встает неизмеримо каждая мелочь, невероятное творится вероятным». Жизнь захолустного военного гарнизона на далеком берегу океана в своей бессмысленности, ненужности, дикости превращается в сознании главного героя повести «На куличках» Андрея Иваныча Половца в мираж, фантом, призрак. В офицерском собрании, в табачном тумане кажется Андрею Иванычу, что перед ним «...не люди, а только кусочки человечьи: там — чья-то лысая, как арбуз, голова; тут ... отрезанные облаком косолапые капитан-Нечесовы ноги; поодаль — букет повисших в воздухе волосатых кулаков. Человечьи кусочки плавали, двигались, существовали в рыжем тумане самодовлеюще — как рыбы в стеклянной клетке какого-то бредового аквариума» (35). И чуть дальше — вновь: «Качались, мигали в тумане человечьи кусочки: красные лица, носы, остекленевшие глаза» (38).

Принцип смещения пропорций реального и ирреального господствует во всех трех названных повестях. В «Уездном» тягучая монотонность вечеров в доме купчихи Чеботарихи в восприятии главного героя, Анфима Барыбы, теряет реальные очертания: «Под тухнущим светом лампы — в одно тусклое пятно стирается у ней все лицо. И виден, и кричит только один жадный рот — красная мокрая дыра. Все лицо — один рот» (38). Неправдоподобна толщина Чеботарихи, когда «... катит ... по пыли, облепляя линейку — одно целое с ней, грузное, плывущее, рессорное» (30). И кучер ее Урванка (нелепая кличка или имя — не разобрать) — «закопченный какой-то, приземистый, жилистый, весь как узел из хорошей веревки» (31), обликом своим мало напоминающий человека.

Описание внешнего облика персонажей и их поступков не лишено у Замятина комического оттенка. Невольно возникают ассоциации с миром чудаков Алексея Толстого, «красочных и нелепых», чья несуразная жизнь смешна и беззлобна. В повести «Алатырь» самые немыслимые слухи вьются вокруг таинственной фигуры князя-почтмейстера, одержимого идеей всеобщего примирения народов путем насаждения единого языка — эсперанто. А князь предлагает тайно вздыхающей о нем исправниковой дочери Глафире «наилучшую рисовую пудру», никак не выдерживая тяжести миссии, возложенной на него мнением обывателей Алатыря, одуревших от однообразия жизни. Если чудачества заволжских героев А. Толстого хоть как-то укоренены в реальной действительности, то нелепые выходки

алатырцев — уже за гранью правдоподобия. Исправник Иван Макарыч «незабвенные часы» проводил у себя в кабинете, «здесь возникали все великие и многочисленные его изобретения: состав для полнейшей замены дров в безлесных местах; тайна приготовлять не уступающий настоящему искусственный мрамор; особливый способ домашним путем производить отменные стекла для зрительных труб. И, наконец, это многообещающее открытие последних дней: секрет печь хлебы не на дрожжах, как все, а на помете голубином, отчего хлебы будут вкуснейшие и дешевые гораздо» (118—119).

Замятин не ограничивается, однако, насмешкой над вымороченностью захолустного житья-бытья. А. Воронский справедливо подчеркнул, что в «Уездном», «Алатыре», «На куличках» не столько «скучно, сколько страшно» [11]. Страшное погребено под наслоениями смешного и жалкого. Жалка короткая сцена объяснения в любви незадачливого алатырского поэта Кости Едыткина с исправниковой дочкой Глафирой: «Тихонько взял Костя Глафирину сладкую руку:

— Теперь... я должон сказать ... помираю, блинов объелся. И теперь вот ... Нет, не могу я про это сказать словесно» (140). Но звучит здесь и подлинный драматизм: утробное губит (почти буквально) пусть жалкие потуги возвыситься до жизни духа.

Проза Замятина при внешней фабульной размытости остроконфликтна, она всегда — поле противоборства двух сил: энтропии, т. е. равновесия, но не как синонима гармонии, а как косности, инерции — и энергии, разрушения. Не лишен основания вывод А. Воронского о том, что «Замятин вообще пессимист. У него сила косности, инерции всегда побеждает, сила разрушения только на миг преодолевает ее, хотя и ведет борьбу нескончаемую» [12]. Уездное и его косность страшны своей неосязаемостью. Андрея Иваныча Половца из повести «На куличках» страшит туман, упоминание о котором становится рефреном в повести: «Да ведь какой туман-то: оторопь забирает. Пустой, лохматый, как хмельная дрема-жуть в голове — притчится какая-то несуразная нелюдь, и заснуть страшно, нельзя; закрутит нелюдь» (12). Туман обладает, кажется, физической способностью парализовать человеческую силу: «Но запутал туман паутиной — и уже не шевельнуть ни рукой, ни ногой» (12).

Открывается тесная и тягостная зависимость душевного состояния от неживой материи, неспособность противиться ей,

---

[11] Воронский А. К. Указ. соч. С. 87.
[12] Там же. С. 88.

и, главное, бессилие разума осознать смутные порывы души. У одного из героев повести «На куличках», Тихменя, как не без ухмылки замечает рассказчик, «была... болезнь такая: думать. А по здешним местам — очень это нехорошая болезнь. Уж блаже водку глушить перед зеркалом, блаже в карты денно и нощно резаться, только не это» (46). Уж рассказчику-то известны последствия состояния, когда человек «... весь мукой своей пропитался», как один из офицеров, Шмит. Тихмень и Шмит кончают самоубийством, Андрей Иваныч Половец, чья судьба, собственно, занимает автора больше других, не в силах сделать даже это. Повесть кончается надрывной, почти истерической сценой, не оставляющей сомнений относительно дальнейшей судьбы героя. Устроил генерал поминки по Шмиту, которого сам же и погубил.

«А ты, брат, пей, ты пей, оно и глядишь...— сердобольно подливал Андрею Иванычу Нечеса.

И пил Андрей Иваныч, послушно пил. Хмель-батюшка — ласковый: некуда голову приклонить, так хмель ее примет, приголубит, обманом взвеселит...

И когда нагрузившийся Молочко брякнул на гитаре «Барыню» (на поминальном-то обеде) — вдруг замело, завихрило Андрея Иваныча пьяным, пропащим весельем.

Выскочил Андрей Иваныч на середину, постоял секунду, потер широкий свой лоб — смахнул со лба что-то и пошел коленца выкидывать, только держись.

— Вот это так-так! Ай да наш, ой да Андрей Иваныч! — закричал Нечеса одобрительно,—я говорил, брат, пей, я говорил. Ай да наш!» (128).

Не под силу оказалось Андрею Иванычу переломить пьяное, выморочное веселье поминального обряда, ставшего панихидой и по нему, бывшему. Он навсегда уже становится «нашим», окончательно «смахнув со лба» остатки былых мучений, слившись с прочими обитателями «куличек». Самоубийство Тихменя и Шмита —акт свободной воли и прорыв сквозь свою неразумность, не осознаваемый даже ими самими, но звучавший, как и самоубийство ремизовского Маракулина (повесть «Крестовые сестры») протестом, поскольку они устранились от своей социальной среды, выломились из нее. Хотя, разумеется, коллизия негероической непримиримости, ставшая в «Крестовых сестрах» сюжетным центром, погребена у Замятина под спудом уездной беспробудной утробности. Замятин в дооктябрьских повестях не силен утверждением каких-то позитивных ценностей, тем более воплощенных в полновесных характерах. Его роль в литературном процессе 10-х годов оп-

ределяется мощным критическим зарядом, направленным против опасности уездного, бессознательного, животного существования.

Наиболее полно и законченно эта тема звучит в повести «Уездное», воплощаясь в фигуре главного героя — Анфима Барыбы, символа Уездного. Замятин настойчиво подчеркивает звериное в облике Барыбы: звериную крепость тела, звериные повадки, звериную ловкость в те моменты, когда вынужден был добывать себе пропитание, Барыба — существо «утробное, жвачное, толстомордое, жирное, прожорливое», а главное — бессознательное. На первый взгляд, чудная (с точки зрения рассказчика) внешность Барыбы таит в себе какую-то своеобразную гармонию: «Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху. Да и весь Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жестких и прямых углов. Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит: может и дикий, может и страшный, а все же лад» (24). Однако эта тяжеловесная конструкция, составляющая физиологическую основу бытия в мире, замкнута в пределах утробного добывания пищи, поисков крова. Барыба перемалывает жизнь «тяжкими железными челюстями», заменившими ему разум, ставшими выражением его сущности.

В начале повести тема железных челюстей еще не носит метафорического характера, а звучит в буквальном значении, овеществленном. Рассказчик восхищается неслыханной способностью Барыбы грызть настоящие камни, которые ребятишки ради потехи, на спор подсовывают ему, обещая взамен булку: «И начнет Барыба на потеху ребятам грызть камушки, размалывать их железными своими давилками — знай подкладывай!» (24). Постепенно метафора разрастается до таких пределов, когда с тяжкими физическими усилиями будут сравниваться потуги Барыбы к работе мысли. И слова он «стал откалывать, как камни, слова — тяжкие, редкие» (25), и хохот его «громыхает по ухабам телегой» (37).

Физическая мощь Барыбы контрастирует с телесной невесомостью его случайного товарища, портного Тимоши, чье первое появление в трактире сравнивается рассказчиком с залетевшей из далеких стран птицей: «Маленький, востроносый, сидит и не на стуле будто сидит, а так, на жердочке прыгает, вроде — воробей» (41). Однако улыбнулся Тимоша — и будто «зажег теплую лампадку на остром своем лице» (41): Тимоша и уловил «недочеловечность» Барыбы, заметив, что тот не в силах уследить за ходом его мыслей: «Э, да что! Ни к чему

тебе это, ты-то утробой живешь» (49). Настойчиво, рефреном звучит в повести антиномия физической мощи и духовной немощи, убогости. Трудное движение мысли Барыбы вновь и вновь передается через «вещественные» сравнения: «Повернулся в голове медленно какой-то жернов...» (46). «Непривычно было Барыбе так много молоть своим жерновом, томили Тимошины мудреные слова. Но слушал — тяжелой телегой тащился за Тимошей» (48); «... не в силах повернуть чем-то налитых мыслей, сидел Барыба, как урытый, молча» (57). Когда Тимоша рассказал, как он словесно «ловко отделал» попа, то Барыба «полюбил бы вот сейчас Тимошу ... да тяжел был Барыба, круто заквашен, не проворотить его было для любви» (42).

Животное начало в Барыбе действительно подавляет редкие, лишь на какие-то короткие моменты проступающие черты человеческого облика, как это случилось во время болезни, когда «лежал Барыба под белой простыней, с тенями серыми, осенними на лице. Попрозрачнел как-то, почеловечел» (81). Краткое «вочеловечение» Барыбы углубляет образ и усложняет наше понимание авторской концепции. Пессимизм Замятина питается не аксиоматичным утверждением изначальной и не поддающейся переделке низменности человеческой натуры. Трагизм существования таких «недочеловеков», как Барыба, Урванка, состоит в том, что подспудно, задавленно хоронятся в их «подполье», подсознании любовь, нежность: «Человека до полусмерти избить — Урванке первое удовольствие... А вот была-таки любовь у Урванки: лошадей он любил и кур...

А кур любил Урванка за то, что весною были они цыплятами — желтыми, кругленькими, мягкими ... на руку посадит и — первое ему удовольствие — духом цыпленка греть. И так, чтобы рожи его о ту пору никто не видел. Бог его знает, какая она бывала. Так, не поглядевши, и не представить: Урванка этот самый — и цыпленок. Чудно!» (31). Только Урванка и сам боится подобных «слабостей» и не позволяет им завладеть собой. Существование Барыбы тоже не лишено внутреннего драматизма. Не случайно сытое благополучие дома Чеботарихи и сама она все чаще вызывают у него отвращение. Сам того не сознавая, он завидует единственной живой душе во всем доме — служанке Польке, нелепо и трогательно выхаживающей «апельсиновое дерево», поливая его супом. Барыба одним ударом крушит Полькину утеху, садистски издевается над котом Васькой, засовывая его в валенок,— словом, делает все, чтобы не дать возобладать в себе естественным человеческим привязанностям.

Еще явственней коллизия притяжения — отталкивания обнаруживает себя в отношении Барыбы к портному Тимоше. Тимоша втайне симпатичен Барыбе своей небоязнью попа, казначейского зятя и вообще — открытостью миру. Но этим же самым Тимоша и неприятен Барыбе, поскольку своим существованием зачеркивает несокрушимость барыбинского телесного здоровья, а Барыбе важно утвердиться в правильности своего образа жизни. Поэтому так отрадно всякий раз ему убеждаться в телесной немощи Тимоши: «Ишь ты, то-то он квелый такой — и как-то увесисто почуял вдруг Барыба тяжесть своего звериного, крепкого тела. Шел тяжко-довольный: было приятно ступать на землю, попирать землю, давить ее — так! Вот так!» (49). Но что удивительно — не приносит Барыбе покоя ощущение своей физической мощи и власти над людьми, даваемой его тайной должностью лжесвидетеля при адвокате Моргунове. События поворачиваются таким образом, что ему предстоит оклеветать Тимошу. «Соглашался, и к исправнику ходил, и исправник кучу целую денег дал и наобещал такого... Тут бы Барыбе и радоваться. А вот — нудило что-то, мешало, какой-то вот комарик маленький, мураш, залез в нутро и елозит там, и елозит, и никак его не поймать, ни раздавить. Ложился спать Барыба и думал: «Завтра вечером, значит, еще целый день до суда. Захочу вот, пойду и откажусь. Сам себе господин».

Спал и не спал. И все будто додумывал во сне недодуманную какую-то мысль:

«Да и жизни-то всего в нем полвершка» (104—105). Этот почти внутренний монолог — единственное в повести словесное воплощение борьбы, которую трудно представить в монолитном теле Барыбы и которая кончается погребением пробудившегося человеческого под мундиром урядника. Шествием Барыбы, победившего в себе человека, и оканчивается повесть: «Покачиваясь, огромный, четырехугольный, давящий, он встал и, громыхая, задвигался к приказчикам. Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба, нелепая русская каменная баба» (112).

Трудно не согласиться с авторами «Истории русской литературы», когда речь идет о герое «Уездного» как оплоте политической реакции, вырастающем на почве провинциального быта [13]. Следует, однако, все же уточнить, что Замятину не менее важно акцентировать внимание на трагедии непреодоленности природного в человеке, понимаемого как бессозна-

[13] История русской литературы: В 4 т. Л., 1986. Т. 4. С. 606.

ельно-утробное существование. Уже современная Замятину критика уловила своеобразие трактовки художником коллизии «человек — среда», перемещение вины на самого человека, обращение к «нашему духовному безобразию». В. Полонский писал: «Прежде думали: мы-то хороши, быт наш плох. Теперь все определеннее встает перед нами истина более горькая и потому, быть может, более целительная. Быт плох—да; но и сами-то мы далеко не славны»[14]. В атмосфере предоктябрьского десятилетия критицизм Замятина звучал как приговор животной слепоте, подчеркивал необходимость выработки «разумного сознания» (выражение Л. Н. Толстого).

В изменившихся исторических условиях далеко не все зависит от среды в узком смысле, связи с ней делаются все более зыбкими, непрочными, подвижными, гибкими. Выбиваясь из прежних устойчивых связей, человек становится точкой приложения разнообразных жизненных влияний. Замятин отстаивает идею диалектического подхода к проблеме детерминированности человеческого поведения и среди факторов, его определяющих, одним из главных полагает неразвитость человека в нравственном отношении.

Скептическое отношение к отстаиваемой многими писателями идее спасительного единства человека и природы воплощается в самой сущности конфликта животного, физиологического и разумного, духовного начала в натуре человека. Бессилие героев победить в себе «природное» приводит к разрушению эпической связи человека и мира. Образами героев повестей «На куличках», «Алатырь» и особенно фигурой Анфима Барыбы Замятин попытался показать крайнюю степень вырождения подлинно человеческого, превращение героя в существо, лишенное сознательной способности восстановить связи с окружающей действительностью. Однако социальный скепсис Замятина вовсе не означал отрицания необходимости поисков утраченного единства личности и мира. Критический пафос его прозы, авторское отношение к героям свидетельствует о присутствии в авторской концепции действительности тоски по идеалу высокой личности.

---

[14] Полонский Вяч. Заметки о молодых: (Чапыгин, Никандров, Замятин)//Летопись. 1916. № 3. С. 258.

Т. Г. Плохотнюк

УСЛОВНО-АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ МЕЛОДРАМА 20-х ГОДОВ

В крупнейших работах последних десятилетий, посвященных истории русского советского драматического театра и драматургии 20-х годов [1], несмотря на разные аспекты исследования, единодушно утверждается, что в связи с особым демократическим характером театра как вида искусства в годы революции театр занимает ведущее место. Не только изменившаяся действительность, но и изменившийся состав зрителей (искренний и предельно эмоциональный, но в то же время малоподготовленный культурно и неискушенный в театральных условностях), вызвали к жизни многие особенности театра и драматургии этого времени. Перед театром встали новые задачи, главная из которых — служение народу, революции.

Рассматривая основные тенденции развития драматургии, авторы «Русской советской драматургии. 1917—1935» говорят о революционном пафосе, о направленности в будущее, об агитационно-плакатном способе обобщения, о тяготении к символике, прямолинейности в трактовке идей, экспрессии и динамике как основных качествах драматургии периода революции и гражданской войны. Это порождало и новые формы театра — массовые действа; особое место начинают занимать агитка, хроника, героико-романтическая драма. И, как верно отмечает С. А. Лысенко, именно в русле героико-романтического стилевого течения возрождается и мелодрама, жанр «...резких со-

[1] См.: Очерки истории русской советской драматургии. 1917—1934. М.; Л., 1963. 600 с.; История советского драматического театра: В 6 т. Т. 2. 1921—1925. М., 1966. 473 с.; Анастасьев А., Бояджиев Г., Образцова А., Рудницкий К. Новаторство советского театра. М., 1963. 418 с.; Бочаров М. Д. Революция: Драматургия. Театр. Ростов, 1984. 206 с.; История русского советского драматического театра. Кн. 1. 1917—1945. М., 1984. 335 с.; Велехова Н. Серебряные трубы: Советская драма вчера и сегодня. М., 1983. 375 с.; Хайченко Г. А. Советский театр: Пути развития. М., 1982. 240 с.

циальных контрастов, чистых линий, внутренней динамичности, эмоциональной окрашенности и приподнятости»[2].

Необходимо отметить, что не все современные исследователи театра и драматургии 20-х годов обращают внимание на факт активного развития мелодрамы, особенно в первые послереволюционные годы: нет ни слова об этом в «Очерках истории русского советского драматического театра», в шеститомнике «Истории советского драматического театра», а в работе Г. А. Хайченко «Советский театр. Пути развития» хотя и названы пьесы Ю. Юрьина, Н. Шаповаленко, А. Луначарского, К. Тренева, но они рассматриваются не как мелодрамы.

Пытаются определить место мелодрамы среди других жанров в драматургической системе 20-х годов А. О. Богуславский и В. А. Диев[3]. При этом авторы, раскрывая взгляды А. В. Луначарского и А. М. Горького на мелодраму как жанр, соответствующий духу и требованиям революционной эпохи, приходят к выводу, что «...содержание, которое они вкладывали в понятие мелодрамы, значительно перекрывало границы этого жанра, и по существу речь у них шла о социальной драме и трагедии большого романтического стиля»[4]. На этом основании А. О. Богуславский и В. А. Диев полагают, что мелодрама в 20-е годы не сыграла роли, отводимой ей А. М. Горьким и А. В. Луначарским, роли одного из ведущих жанров революционного театра. Действительно, мелодрама не стала ведущим жанром, но все-таки рассматривать все опыты в этом жанре как абсолютно неудавшиеся нельзя. Тем более не правомерно выводы о мелодраме первых лет революции делать на основании нескольких пьес, построенных по образцам традиционной семейно-бытовой мелодрамы XVIII—XIX веков («Красный орленок» А. Славянского, «Товарищ Семивзводный» В. Голичникова, «Роковые встречи» И. Финогенова). Наряду с такими пьесами были мелодрамы А. В. Луначарского («Оливер Кромвель», «Яд»), А. Файко («Озеро Люль», «Человек с портфелем»), Н. Шаповаленко («1881 год», «Чернь»), которые нельзя назвать примитивными и схематичными. Односторонне представлены и суждения критики 20-х годов о судьбе мелодрамы как жанра. Очевидно, что сославшись только на мнения Эм. Бескина и Вл. Блюма, представляющих одно лишь

---

[2] Лысенко С. А. Романтика борьбы и созидания. Минск, 1982. 126 с.
[3] Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917—1935. М., 1963. 375 с.
[4] Там же. С. 36.

крайне «левое» направление, нельзя делать выводы об отрицательных оценках мелодрамы всей критикой этого периода.

Вопрос об особом месте мелодрамы в романтическом стилевом течении в советской драматургии 20—30-х годов ставится в монографии С. А. Лысенко[5]. Возрождение мелодрамы в самом начале 20-х годов, как показывает автор, проходило в русле героико-романтической линии в советской драматургии. И стилистика таких пьес, как «Король в лохмотьях» Ю. Юрьина, «Железная стена» Б. Рынды-Алексеева, «Падение Елены Лэй» А. Пиотровского, «Товарищ Семивзводный» В. Голичникова, «Озеро Люль» А. Файко, доказывает это. Мелодрама этого времени, сохранив традиционную жанровую специфику, увлекала зрителей острым и занимательным сюжетом, авантюрной интригой, романтически приподнятыми образами. Появлялось в мелодраме и новое: стремление отразить социальные противоречия. И хотя С. А. Лысенко оговаривает и художественную беспомощность мелодрамы, и чрезмерную сентиментальность, и слабую конкретизацию особенно положительных образов, он приходит к выводу: «... завоевания мелодрамы 20-х годов оказали благотворное влияние на дальнейшее развитие стилевого романтического течения в советской драматургии»[6].

Специально вопросу исследования жанра мелодрамы первых лет революции посвящена статья М. В. Черкезовой «На путях создания революционно-романтической драмы (опыты советской революционной мелодрамы)»[7]. Предельно ограничив материал исследования пьесами И. Финогенова «Роковая встреча, В. Голичникова «Товарищ Семивзводный», Б. Ромашова «Федька-есаул» и почему-то Б. Лавренева «Мятеж», которая мелодрамой не является, и оценивая художественные достоинства мелодрамы по меркам трагедии или социально-психологической драмы, автор статьи без анализа пьес и достаточной аргументации утверждает, что нельзя говорить о мелодраме 20-х годов как об особом литературном явлении.

В советском литературоведении и театроведении нет глубоких и основательных исследований произведений мелодраматического жанра, хотя в 20-е годы театральная критика активно обсуждала проблемы советской мелодрамы, перспективы раз-

---

[5] Лысенко С. А. Романтика борьбы и созидание. Минск, 1982. 126 с.

[6] Там же. С. 22.

[7] Черкезова М. В. На путях создания революционно-романтической драмы: (Опыты советской революционной мелодрамы)//Учен. зап./МОПИ. Т. 187. Сов. лит. 1967. Вып. 8.

вития жанра, откликалась на многочисленные постановки мелодрам театрами того времени [8].

Например, для А. В. Луначарского, А. М. Горького, П. А. Маркова постановка мелодрам мыслилась как школа, как первый шаг к созданию театра ярких форм, больших страстей, театра воспитывающего и пропагандирующего новые идеи. Высказывания критиков и деятелей театра этих лет помогают понять и то, что мелодрама первых лет революции — явление неоднородное в идейно-тематическом и художественном плане. Неоднородна мелодрама и в жанровом отношении. Так, основываясь в первую очередь на типе сюжета, можно выделить условно-аллегорическую, героико-революционную, историческую и социально-бытовую мелодраму.

Условно-аллегорическая мелодрама активно развивалась в самые первые годы после революции. Уже в это время советская драматургия сделала первые попытки отразить революционные события, но это отражение происходило не в жизнеподобных формах социально-психологической драмы, а опосредованно, с привлечением условности и аллегории. Появлялись пьесы, в которых сам сюжет был предельно условен, события революционного характера происходили в условной стране: «где-то на далеком Западе или, может быть, на крайнем Востоке» — «Озеро Люль» А. Файко; в одном из европейских государств — «Власть» Н. Тверского; в неизвестном американском городе — «Падение Елены Лэй» А. Пиотровского. Герои тоже носили условный характер, их можно определить как социальные маски, эмблемы, аллегории: миллионеры, канцлеры, короли, с одной стороны, и горожане, рабочие, рабы — с другой.

Поэтика мелодрамы позволяла авторам этих пьес четко представить конфликт (между угнетателями и угнетенными), дать однозначное и конкретное его разрешение (победа угнетенных), донести революционные идеи времени до зрителей с помощью увлекательной, понятной широким массам формы.

К условно-аллегорической разновидности мелодрамы можно отнести, во-первых, пьесы, действие которых развивается в условном прошлом: «Власть» Н. Тверского, «Загмук» А. Глебова, «Железная стена» Б. Рынды-Алексеева, «Король в лох-

[8] См., напр., статьи П. Маркова («Две сиротки»; «Вольный театр»; «Театральная жизнь в Москве. Начало сезона 1924/25»), Полевицкой («Черная пантера»; «Очерки театральной жизни»), А. В. Луначарского («Социализм и искусство»: «Театр. Книга о новом театре»; «Правильный путь»; «Какая нам нужна мелодрама?»; «Из московских впечатлений»), М. Горького («Трудный вопрос»; «О героическом театре»).

мотьях» Ю. Юрьина; во-вторых, пьесы о современных событиях классовой борьбы на Западе: «Озеро Люль» А. Файко, «Падение Елены Лэй» А. Пиотровского, «Камера пыток» С. Обневского, «Канцлер и слесарь» А. Луначарского. Особняком стоят немногочисленные мелодрамы, подобные пьесе М. Криницкого «Рабы», действие в которых строится по принципу обзора революционных событий в различные эпохи.

В названной драме М. Криницкого люди прекрасного будущего Алкенор и Фарида рассуждают о величии и могуществе человеческого духа, и их воображение рисует сцены-картины, иллюстрирующие эту мысль на материале разных общественных формаций: рабовладельческой, капиталистической и социалистической. Картины соединены диалогами людей будущего, ведущей мыслью диалога и картин становится мысль о конечной победе человека над рабом внутри себя. Пьеса М. Криницкого может рассматриваться как три одноактных мелодрамы-вариации на одну тему, скрепленные нравоучительным диалогом ведущих — Алкенора и Фариды.

Более значительными в идейном и художественном плане оказались мелодрамы, действие которых было отнесено в далекое прошлое. Основные события в этих пьесах хотя и были лишены исторической конкретности, передавали пафос революционного времени. Их герои были бунтарями против тирании, чаще всего бунтарями-одиночками. Народ показан как пассивная масса, только как «резонатор» идей, речей и поступков героя. Появляется восставший народ в мелодраме Н. Тверского «Власть», праздник Загмука становится поводом к восстанию рабов в пьесе А. Глебова «Загмук», волнения недовольного народа становятся фоном событий в «Железной стене» Б. Рынды-Алексеева и в драме «Король в лохмотьях» Ю. Юрьина. Мысль о ведущей роли народа в истории лишь декларировалась, а не доказывалась художественно. Слишком часто драматурги, следуя за жанровыми канонами мелодрамы, сводили конфликт к борьбе двух героев, воплощающих доброе и злое начала. И хотя в основе деления на положительных и отрицательных героев, как правило, лежала их социальная принадлежность, способы и методы борьбы этих героев со злом явно были взяты из романтической мелодрамы: покушения, убийство тирана кинжалом или с помощью яда. Да и сами мотивы сопротивления нередко носили не столько социальный характер, сколько частный, индивидуальный.

Так, Бель-Нанд («Загмук») встает во главе восстания рабов не столько потому, что невыносимо рабское положение народа, а потому, что его возлюбленная Ильтани становится

наложницей наместника. Стремясь ее спасти, Бель-Наид невольно предает восставших и, не вынеся позора, кончает жизнь самоубийством. Ильтани мстит за него — кинжалом закалывает наместника, теперь народ освобожден.

Герой-индивидуалист с обостренным чувством справедливости становится центром событий и в мелодрамах Ю. Юрьина «Король в лохмотьях», Б. Рынды-Алексеева «Железная стена». Исходная сюжетная ситуация этих пьес схожа: в той и в другой в роли защитника народа выступает представитель власти: принц («Железная стена»), король («Король в лохмотьях»), которые, переодевшись, оказываются среди народа. Несмотря на доброту и благородство, главные герои, вставшие на сторону народа, в силу социальной принадлежности не могут по-настоящему сблизиться с народом и помочь ему в борьбе.

Во всех этих произведениях основной конфликт осложняется частной интригой, историей любви, которая развивается по законам мелодрамы: измены, испытания, неузнавания, роковые случайности и окончательное разъяснение ситуации. К недостаткам этих пьес относится скудная обрисовка характеров, особенно рабочих, бедноты, и абсолютная невыявленность авторской позиции.

Другая разновидность условно-аллегорической мелодрамы, тоже широко распространенная в начале 20-х годов, развивалась под явным влиянием немецкой экспрессионистской драмы. В эти годы не только на Западе, но и у нас активно ставились пьесы Георга Кайзера, Эрнста Толлера, Вальтера Газенклевера, Франца Верфеля. Советские театры привлекали в этих пьесах в первую очередь их явная антибуржуазная и антиимпериалистическая направленность, бунтарский дух и критический пафос. Популярности этих пьес способствовали занимательность сюжетов и использование элементов эксцентрики. Их композиция отличалась кинематографической стремительностью, неожиданными поворотами и взрывами. Диалог строился остро, динамично, но язык героев не индивидуализировался.

Именно под влиянием поэтики экспрессионистской драмы была создана пьеса С. Обневского «Камера пыток», А. Луначарского «Канцлер и слесарь», А. Пиотровского «Падение Елены Лэй», А. Файко «Озеро Люль», П. Зинкевича «Секретарь профессионального союза» и др. Действие в этих пьесах тоже происходит в условной стране, но время более конкретизировано — это современность, начало XX века. Так же как в экспрес-

сионистской драме, в них очень важен антиимпериалистический пафос, но в большей степени подчеркивалась идея пробуждения классового самосознания западноевропейского пролетариата и показывалось его сопротивление властям.

Конечно, в художественном отношении многие из этих пьес были далеки от совершенства, часто механически использовали сюжетную схему традиционной романтической мелодрамы. Например, как типичная «мелодрама испытаний» построена пьеса С. Обневского «Камера пыток». В основе ее сюжета лежит история справедливого и непокорного защитника народных прав лейтенанта английского флота Лео. Наряду с испытаниями, которым подвергается этот офицер из-за того, что его взгляды «расходятся» с линией правительства», проходит испытание и его любовь к жене Мариэтте. Весь набор мелодраматических мотивов, приемов и ситуаций использует С. Обневской: и плохие предчувствия Мариэтты, которые потом подтверждаются, и страшные пытки, которым жестокий адмирал Бэкс подвергает Лео, и ожидание казни, и неожиданное спасение, пришедшее от таинственного надсмотрщика Джоэ, и, наконец, убийство кинжалом злодея адмирала и чудесное освобождение. Отличие от традиционной мелодрамы заключается лишь в том, что любящие подвергаются испытаниям не по воле случая или злодея, а в результате своих политических убеждений, которые предельно прямо и просто формулирует Лео в финальном монологе: «...Мы не сложим оружия в борьбе за свободу, и путем вооруженного восстания будем свергать тиранов и мстить угнетателям прав»[9].

Столь же схематична и мелодрама А. Пиотровского «Падение Елены Лэй». Сюжет мелодрамы предельно условен: формой протеста против политики президента Америки становится нежелание рабочих воспроизводить себе подобных. Таким образом Гэз, кандидат в президенты от рабочей партии, предлагает подорвать экономические основы капиталистического государства. В мелодраме побеждает любовь: племянница нефтяного короля Маферсона Елена Лэй, искренне полюбив Гэза, спасает его.

Но среди пьес, явно схематичных и вторичных по своему содержанию, появлялись значительные и интересные, вызвавшие целые дискуссии в критике 20-х годов. Одной из таких мелодрам была пьеса А. Файко «Озеро Люль»[10], которую автор,

---

[9] Обневский С. С. Камера пыток. Л.; М., 1927. С. 31.

[10] Кроме многочисленных статей в журналах и газетах Театральная секция Российской Академии художественных наук провела специальное засе-

тогда еще никому не известный начинающий драматург, намеревался представить на конкурс мелодрамы в 1922 году.

Выбор мелодраматической формы для раскрытия темы революции у А. Файко был не случаен. За этим выбором стояло глубокое убеждение драматурга в том, что «...современный революционный репертуар должен создаваться не по принципу лозунгово-плакатных, схематичных спектаклей, агитационное значение которых тонет в голом крике и не находит настоящего актуального отношения зрителя, а по принципу занимательных эффектно построенных театрально и сценически действенных пьес со сложной фабулой, переплетающимися интригами и эмоциональной насыщенностью»[11].

В сроки конкурса А. Файко не уложился, и пьеса через завлита Театра Революции Вл. Масса была предложена для постановки Вс. Мейерхольду[12], который, приняв пьесу, работал над ней с увлечением, стремился создать яркий, динамичный спектакль. Вопреки своим традициям Вс. Мейерхольд в пьесе не изменил ни одного авторского слова, ни одной мизансцены. Он ставил эксцентрическую мелодраму, используя не только средства театра, но и средства кинематографа: одновременное ведение действия на разных сценических площадках; применение концентрированного света вместо традиционного ровного по всему пространству сцены для выделения, как бы приближения к зрителю одного из актеров; использование экрана вместо задника, на котором появлялись необходимые надписи, кадры кинохроники. Эти средства помогали достичь нового уровня художественного обобщения, способствовали усилению психологического воздействия на зрителя, позволяли расширить границы сценического пространства и времени. Это было отмечено критикой того времени. Так, П. Марков в статье «Московская театральная жизнь в 1924/25 годах» писал: «...ставя пьесу А. Файко «Озеро Люль», Мейерхольд объединил начала Шекспирова театра с приемами современного кинематографа»[13]. Но при анализе пьесы П. Марков ограничился замечаниями общего плана: «Сюжетно значительная, но внутренне неубедительная и противоречивая история об анархических дерзаниях авантюриста Прима, лишенная твердой

дание по обсуждению пьесы «Озеро Люль», на котором выступали В. Волькенштейн, П. Марков, В. Сахновский, Н. Зархи. Пьесе была дана положительная оценка.

[11] «Озеро Люль». Беседы с А. Файко//Зрелище. 1923. № 60. С. 16.

[12] Премьера «Озера Люль» состоялась в Театре Революции 7 ноября 1923 г.

[13] Марков П. Правда театра. М., 1965. С. 348.

линии действия, наполненная случайностями и ненужными образами»[14].

Столь же строго подошел к оценке содержания и художественных достоинств пьесы А. В. Луначарский: «... в общем я не могу считать «Озеро Люль» за какое-нибудь достижение»,— писал он в статье «Несколько заметок о современной драматургии»[15]. Невысоко оценил пьесу и С. Мокульский[16], об искажении революционной действительности как об основном недостатке мелодрамы писал В. Блюм[17]. Действительно, пьеса давала основание для подобных суждений, но не все в ней было однозначно.

Выбор типа главного героя свидетельствовал о нешаблонном использовании элементов поэтики мелодрамы и экспрессионистской драмы автором. Главным героем пьесы является авантюрист и циник, стремящийся к легкой жизни, и на определенном ее этапе, в нужный для себя момент прикидывающийся революционером. Жизненная философия Антона Прима формулировалась им с достаточной точностью и определенностью в песенке:

Если жизнь пошла и вкривь и вкось,
Плакать, друг мой, брось.
Приготовься сделать хоп-скачок,
Хапай свой кусок![18]

Убеждения и принципы индивидуалиста Прима раскрывались в его поступках на протяжении всего действия пьесы. Заботясь только о личной выгоде, он умело входит в доверие к богатой содержанке миллионера Бульмеринга Иде Ормонд, убирает со своей дороги следящего за ним посланца острова Люль Боба, предает бывшую возлюбленную Мэзи и бывших товарищей-революционеров с острова Люль. Именно на характеристике главного героя и его разоблачении сосредоточил свое внимание драматург. В интервью журналу «Зрелище»[19] автор определил главную тему своей мелодрамы как тему краха индивидуалистического миросозерцания. Одним из первых не только в советской драматургии, но и в советской литературе в целом Файко попытался показать революцию как острейшее

[14] Там же.
[15] Жизнь искусства. 1924. № 46. С. 6.
[16] Мокульский С. Гастроли Театра Революции//Жизнь искусства. 1925. № 17.
[17] Блюм В. О псевдореволюционной драматургии//Новый зритель. 1925. № 2.
[18] Файко А. Пьесы. Воспоминания. М., 1971. С. 15.
[19] «Озеро Люль». Беседы с Файко//Зрелище. 1923. № 60.

столкновение идей и убеждений, как особое состояние общества, когда проявляется истинная суть личности.

Это было отмечено уже в 1934 году Б. Алперсом в статье «Крушение индивидуализма»[20]. Эта статья — первая серьезная попытка разобраться в творчестве талантливого драматурга, очень неровном и неоднозначном. Выделяя главную тему пьесы, Б. Алперс писал так: «Крушение индивидуализма как мировоззрения, как системы общественного поведения»[21]. Если исходить из этой темы, то становится понятно, что многие упреки в адрес пьесы и ее героя не состоятельны. Главное внимание А. Файко сосредоточивает не на положительных героях-революционерах, а на тех, кто терпит неизбежный крах — открытых врагах революции, ренегатах и предателях.

Тема реализуется через динамично построенный сюжет, живой диалог. А. Файко отказывается от привычного членения пьесы на целостные акты: действие строится как мгновенная смена небольших эпизодов, сцен, в которые вводится большое число второстепенных эпизодических персонажей. Это во многом шло от кинематографа. Так же, как и в кино тех лет, герои предстают как типажи, социальные маски: маска капиталиста (Бульмеринг-старший и Бульмеринг-младший), маска продажного журналиста-приспособленца (Витковский), маска примадонны (Ида Ормонд). Главное в этих масках — социальное содержание. По резкости окраски, однолинейности, утрировке отдельных качеств многие из образов приближались к сатирическим маскам, ставшим традиционными в драматургии этих лет, идущим от широко распространенных агиток и плакатной живописи. Особенно это проявилось в образах эксплуататоров: хищный капиталист Бульмеринг-младший; разорившийся, существующий бессмысленно в роли приживала герцог Альбано; беспринципный делец, управляющий Миглер: хитрый и продажный политикан Натан Крон.

Отрицательные персонажи и положительные герои представлены как социальные маски. Многие критики (Ю. Соболев, А. Гвоздев, А. Февральский), не приняв установки драматурга на художественную условность, обвиняли А. Файко в абстрактном показе революционного движения, схематизме образов. Ю. Соболев спрашивал: «Неужели можно принимать всерьез эту, якобы революционную, таинственную организацию

---

[20] Алперс Б. Крушение индивидуализма//Театр и драматургия. 1935. № 12.

[21] Там же. С. 15.

скрывающуюся на не менее таинственном озере Люль»[22]. Конечно, всерьез эту таинственность, слежку, интриги воспринимать было невозможно. Условности сюжета, обстановки, героев, соединенные с кинематографическими штампами, нужны были А. Файко, чтобы в занимательной форме донести до зрителей размышления о губительных последствиях для личности индивидуализма и ренегатства.

Центральными в пьесе становятся не революция и образы революционеров, а фигура Антона Прима. Исходя из канонов мелодрамы, эта фигура могла быть отнесена к «злодеям» но «злодей» в классической мелодраме никогда не становился ее главным героем, он нужен был для создания условий испытания добродетелей положительного героя. Файко центральной делает фигуру отрицательного героя, стремясь понять основы подобного характера.

Антон Прим с легкостью отказывается от прежних революционных убеждений, намереваясь «взять жизнь за горло». Для этого у него есть все данные: энергия, природный ум, сообразительность, умение ориентироваться в любой обстановке, знание людей и огромная уверенность в себе, желание возвыситься над другими.

Проблема индивидуализма как свойства характера, порожденного буржуазными общественными отношениями, только поставлена в этой пьесе, но со временем она станет одной из центральных в творчестве А. Файко и будет развиваться в пьесах «Евграф — искатель приключений», «Человек с портфелем». «Грубо говоря,— утверждал А. Файко,— моим заданием было показать крах индивидуалистического миросозерцания»[23]. Для этого авантюристу Приму и противопоставлялись «настоящие» революционеры, но настоящими у А. Файко они не получались. Революционеры в пьесе — это члены таинственной заговорщической организации террористов, которые обитают на таинственном озере Люль. Драматург не стремился сюжетно или психологически мотивировать их поступки. Их напряженная слежка за Антоном Примом, многочисленные погони, таинственные встречи и беседы показаны очень уж кинематографично (имеются в виду приемы кинематографа начала XX века), в духе американских боевиков. Красочной фигуре главного героя-индивидуалиста противостояли предельно условные образы заговорщиков, которые не только шаблонно

[22] Соболев Ю. Комментарии к московским спектаклям//Файко А. Записки старого театральщика. М., 1979. С. 14.

[23] «Озеро Люль». Беседы с А. Файко//Зрелище. 1923. № 60. С. 2.

действовали, но и разговаривали друг с другом безличным языком инструкций и лозунгов.

Так, сделав попытку с помощью средств и приемов мелодрамы отразить революционную борьбу, А. Файко фактически показал не саму борьбу, а драму героя-индивидуалиста, жизненная позиция которого терпит крах при столкновении с общенародным делом освобождения, делом, которое требует от человека самоотдачи, умения забыть о себе. Кроме того «Озеро Люль» при всех своих недостатках давало молодой советской драматургии очень необходимые для нее уроки профессионального мастерства: пьеса отличалась мастерски построенным, динамически развивающимся сюжетом, точным действенным диалогом, запоминающимися яркими типажами. А. Файко строил свою пьесу с учетом зрительского восприятия, эмоциональной реакции зала. Он практически доказал право мелодрамы занять свое место в новой драматургии.

Так условно-аллегорическая мелодрама этих лет, используя поэтику жанра, смогла подойти к осмыслению и отражению революционных процессов. Конфликт в этих пьесах основывался не на столкновении страстей, а на социальных противоречиях, характеристики героев начинали приобретать классовую определенность, морально-поучительные тенденции превращались в ярко выраженную агитационность.

З. А. Чубракова

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ПЬЕСЕ Л. ЛЕОНОВА «ЗОЛОТАЯ КАРЕТА»

Время и пространство — категории субстанциональные, без определенных видов проявления которых невозможно существование любого произведения искусства. «Время осуществляется в искусстве как одна из форм видения мира и осязания его художником; интуитивно освоенное творческим сознанием, оно существует ... составляя, вероятно, самую большую тайну процесса творчества. Виды его осуществления бесконечны и зримости не имеют, значение его огромно, особенно в драматургии, зиждущейся, в сущности, на формах времени»[1].

Исследования творчества отдельных писателей свидетельствуют о том, что воплощение времени «имеет многообразные формы и нет двух писателей, которые бы одинаково пользовались ими как художественным средством»[2] и что «внутри художественного произведения функции времени могут быть чрезвычайно многообразными, начиная с простой длительности произведения до концептуальной значимости философско-эстетического сознания этой категории»[3].

Особое внимание Л. Леонова к категории времени, концептуальная значимость его реализации в романах и драмах определяется самим складом мышления художника-философа, его восприятием современной эпохи. Леонов считает, что в наше время, «век перемен», необыкновенно возрастает роль литературы, которая есть «искусство и средство мышления, исторического осмысливания вчерашнего и нынешнего»[4]. Исследователи творчества Леонова отмечают «повышенную историческую чут-

[1] Велехова Н. Серебряные трубы: Советская драматургия вчера, сегодня и завтра. М., 1983. С. 280.

[2] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 223.

[3] Володин Э. Ф. Специфика художественного времени//Вопросы философии. 1978. № 8. С. 133.

[4] Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1984. Т. 10. С. 406. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием тома и страницы.

кость писателя, его внимание к различным временам, умение увидеть жизнь в ретроспекциях и перспективе»[5]: «сконцентрированное время» леоновских романов, существенно определяющее их содержание и поэтику[6], и т. д. На фоне довольно стойкого интереса исследователей к специфике форм художественного времени в философской прозе Леонова особенно очевидно ослабление их внимания к драматургии Леонова вообще и неизученность образа времени в ней в частности, хотя в драме Леонова художественное время представляет собой тщательно разработанную целостную систему, связанную с авторским решением сложных социальных, нравственных и философских проблем.

Стремление постичь суть революционных перемен, «дать философскую формулу» нового мира и человека обусловили ключевое значение «координаты времени» в драмах Леонова, конфликты которых (в широком смысле) всегда столкновение нового и старого, тенденций исторического прогресса и противостоящих созиданию сил. Противоположное отношение к революции, к будущему становится главным составляющим центрального конфликта уже в первой пьесе «Унтиловск» (1925). Борьба нового и старого мировоззрения преломляется в конфликте Буслова и Червакова, определяет частные коллизии и характеры действующих лиц. В «Унтиловске» завязываются основные проблемно-тематические узлы драматургии Леонова, начинают звучать мотивы, связанные с осмыслением писателем истории, связи времен. Если в первой пьесе автор сосредоточивался на исследовании психологических коллизий, связь которых с социальными и эпохальными событиями была довольно опосредованна, то в последующих — «Метель» (1939), «Нашествие» (1941), «Золотая карета» (1964; 3-я ред.) — он с большей социально-политической определенностью и психологической глубиной раскрывает сложный характер взаимоотношений человека и мира, личности и исторического процесса, в котором действуют не только силы созидания, но и силы разрушения. Леонов, показывая сложность и драматизм процесса «переделки» человека, стремится постичь причины и следствия разрыва извечных связей человека с реальностью, условия и пути обретения единства субъективного времени личности и общего времени истории, в характерах своих героев отыскивает

[5] Дарьялова Л. Н. Время в философском романе Леонова//Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1978. Вып. 4. С. 118—129.

[6] Крылов В. П. Леонид Леонов — художник: Очерки. Петрозаводск, 1984. С. 56.

силы, позволяющие противостоять разрушительной силе обстоятельств.

Концептуальная значимость категории времени, особенности поэтики его художественных форм с наибольшей полнотой проявились в пьесе «Золотая карета», завершившей движение драматурга к философскому, эпическому произведению. «Золотая карета» стала новым этапом в нравственно-философском постижении художником мира и человека. В ней в полный голос звучит «главная» леоновская тема — тема России, ее исторического пути, сущностных основ национального характера. В пьесе, как и во всем творчестве послевоенных лет, с большим накалом гражданского, патриотического чувства Леонов решает одну из ведущих мировоззренческих проблем, лежащих в основе его концепции истории, философии времени,— проблему наследственности, преемственности. В статье «Союз ума и сердца» (1963) Леонов писал: «Почему-то в последнее время в особенности часто, так сказать, с вышки наших дней, так и тянет оглянуться назад, на пройденный за тысячелетия путь, чтобы затем бесстрашно вглядеться в будущее наступающего года» (X. 487). В «Золотой карете» автор последовательно претворяет свой творческий принцип показа людей, общества не «конкретно такими, какие они есть...а в ореоле времени, в историческом разбеге, не только в быту, но и в невидимых инфракрасных, ультрафиолетовых лучах потенциального спектра» (X. 449).

Осмысление художником идейно-нравственных итогов войны обусловило характер центрального конфликта пьесы: столкновение разрушающей силы войны и человека. Автор, исследуя характеры своих героев в момент трагических испытаний, проверяет их на способность преодолеть страдания, обрести цельность мировосприятия. В «Золотой карете» Леонов стремится дать «психологическую формулу» не только конкретного послевоенного времени и человека, но и отразить мировосприятие эпохи, постичь законы общественно-исторического движения, выявить его залоги в самом мышлении и психологии личности.

В пьесе Леонов, как обычно, обращается к обыденному материалу, локализованному во времени и пространстве конфликту. «Действие происходит в бывшем прифронтовом городке, в течение суток, тотчас после войны»,— указывается в «афише». Кареевы приезжают в город вечером, когда «гаснет осеннее небо», «закатные тучи горят дымно и неярко», и уезжают через сутки, когда уже «вступает в свои права ночь». События разворачиваются в номере провинциальной гостиницы, в подвале Непряхина, в кабинете Марьи Сергеевны, в квартире Щелкановых. Конкретность и определенность (вместе с тем

и условность) сценического хронотопа всегда подчеркивается автором в предваряющих каждый акт ремарках прямыми описаниями или указаниями на последовательность или соотнесенность событий. Но реально воплощенное в пьесе время и пространство не соответствует фабульному, охватывает не только сложные судьбы героев, но и движение большой истории страны, нации, человечества, бесконечного времени. Художественное время драмы предельно «сконцентрированно», втягивает в себя временные понятия самых разных уровней отсчета; оно уплотнено, дано «под большим давлением». Природа этого «сконцентрированного времени», расширяющего горизонты действия, передающего ощущение бесконечного движения времени в ограниченных и конкретных фабульных рамках, раскрывается в соотношении фабулы и сюжета, при решающей роли композиционных связей в организации действия.

Ощущение движения времени рождает прежде всего сама ситуация, завязывающая сквозное действие пьесы: Кареевы, Березкин, Рахума — проездом в городе. Леонов показывает лишь один момент из жизни героев, которая началась задолго до поднятия занавеса и не окончится с завершением сценического времени. Л. Леонов в беседе с участниками спектакля по его пьесе в Московском драматическом театре на Малой Бронной говорил: «Перед концом жизни нас тянет в места детства. Кареев приходит в родной город, и судьба ему сказала: ты хороший человек и я устрою тебе парад твоей юности. Перед ним проходят памятные фигуры прошлого, он смотрит и вспоминает»[7]. Пьеса построена как «парад воспоминаний», каждый акт представляет собой ряд встреч, долгожданных и неожиданных: Кареева с Непряхиным, Макарычевым, Марьей Сергеевной, Березкиным и т. д.

Сама сюжетная ситуация содержит мотивы, организующие «оглядку», самопознание героев, их рассказы о прошлом, которые вводят хронологический пласт прошлого, образованного биографическим временем персонажей.

Кареев. В этом самом городишке однажды юный совсем учитель полюбил девушку ... каких нынче и не бывает на свете. Отец у ней был важный чиновник с жесточайшими седыми бакенбардами... Так вот, ровно двадцать шесть лет назад этот нищий мечтатель отправился с ними на гастроль заезжего факира... но в тот вечер видел только мерцающий профиль своей соседки. В антракте чудак осмелился испросить у старика руку

[7] Леонов Л. Из беседы с участниками спектакля «Золотая карета» в Московском драматическом театре на Малой Бронной. 20 октября, 1969 г.// Вопросы театра. 1972: Сб. статей и материалов. М., 1973. С. 5.

его дочки... и до сих пор мерещется мне ... его зычный негодующий бас и этакое вращательное движение сердитых бакенбард... А получив афронт, он вот в такую же бездомную ночь и отправился искать счастья... (VII. 600).

Березкин. В начале войны я перевез их сюда с границы — Олю-большую и Олю-маленькую. Опрятный был такой домик с геранями, на Маркса двадцать два. Последнее письмо было от девятого, десятого их бомбили всю ночь. (VII. 602).

Прошлое героев, развивающееся одновременно с настоящим, предстает с мельчайшими подробностями, детальной выразительностью. Автор дает прошлое не для того, чтобы показать контраст с настоящим, а чтобы раскрыть истоки социальных, психологических коллизий настоящего, его существование в настоящем. Композиционная «связь времен», сопоставление прошлого и настоящего героев, взятых в определяющих судьбу моментах, позволяет Леонову в ограниченных рамках фабульного действия воссоздать «историю» жизни персонажей, предельную слитность их судеб с эпохальными событиями.

Марья Сергеевна. ... Вы так внимательно изучаете меня, Николай Степанович. Поди, очень изменилась я?

Кареев. Не сказал бы. Но как бы пыль дальнего путешествия легла вам на волосы и лицо. На дорогах с большим историческим движением, как наша в особенности, всегда много такой пыли (VII. 649). Слитность жизни героев с историей делает их «материальными носителями времени», «мозаикой» судеб которых в пьесе воссоздается многогранный, диалектически развивающийся образ исторического времени страны, драматического тридцатилетия, обозначенного эпохальными событиями — революцией и войной. Как и прежде, в «Золотой карете» отношение ко времени, способность слиться с его направлением и ритмом рассматривается Леоновым как мерило ценности личности, уровня ее гражданского самосознания и патриотизма. Отношением к войне, способностью к самопожертвованию определяются основные оппозиции героев в пьесе: с одной стороны, это Березкин, Тимоша, Марья Сергеевна — те, «кто честно положил свой труд, свое вдохновение и жизнь в фундамент завтрашнего дня» (VII. 485). С другой—Фимочка, Табун-Турковская, Щелканов, наживающиеся на народной беде. Обостренной совестливости, бескорыстию первых противостоит вневременной эгоизм вторых. Не случайно Леонов подробно не останавливается на показе этой современной трансформации мещанства, поскольку не им принадлежит будущее (Щелканов и Фимочка — внесценические персонажи, Табун

Гурковская загадочно и многозначительно исчезает после фокуса Рахумы).

Особенность современной эпохи, трагизм послевоенного периода раскрываются автором через судьбы персонажей — путников «дороги с большим историческим движением», через их субъективное восприятие времени. Переживание героями своего времени, наполнение его смыслом, эмоциями существенно раздвигает сферу сюжетного времени драмы. «Именно в этом своеобразном напряжении между временем объективным и временем личным (внутренним ритмом) и возникает динамическое чувство движения бытия и отклик времени текущему»[8]. Субъективное время героев «Золотой кареты» не замкнуто, чувства и мысли их всегда взаимодействуют с миром «вне я», мотивированы социально-исторически и психологически. «Юность моя прошла безрадостно»,— говорит Кареев, вспоминая нищету, ставшую причиной несостоявшегося личного счастья. Но в его прошлом—истоки настоящего. Отказ Порошиных, неспособность Машеньки «вслед за ним побежать» вызвали обиду, которая, «в сущности, всю четверть века и вела Кареева на вершины всемирного признанья» (VII. 648).

Становление Кареева совпало с периодом исторической молодости государства. Стремительность, интенсивность движения и ритма общего времени момента исторического перелома способствовали небывалому подъему физических и духовных потенций людей, нередко опережающих в своем развитии время. Таким взлетом, на пределе человеческих возможностей, был и путь Кареева от «нищего мечтателя» до академика, имеющего «академический институт, томов двенадцать всяких трудов, пользующихся приличной репутацией и за границей, ордена, учеников, обширную библиотеку...» (VII. 646). В беседе с коллективом МХАТа Леонов говорил об этом, отрицая сложившуюся негативную оценку героя: «Кареев тоже хлебнул. Под этой внешней барской холеностью и тело такое промытое, а за этим человек знает, почем «фунт лиха», помнит, как голодал, как трудно выполнять план учебы на 100%, а он выполнял на 400%»[9]. Вместе со страной, с армией, у походных костров которой «мужал и крепнул еще совсем юный и нищий пока желанный мир» (VII. 602), прошел свой жизненный путь Березкин. Война отняла у него все: здоровье, семью, дом, любимую работу. Трагический разлом души Березкина определил замед-

[8] Велехова Н. Указ. соч. С. 280.

[9] Леонов Л. Из беседы с участниками спектакля «Золотая карета» в Московском драматическом театре на Малой Бронной. С. 10.

ленность ритма субъективного времени: «Пошел в пространство перед собою... Вот хожу и отдыхаю...» (VII. 601); «Третьи сутки сижу в номере и отбиваюсь от воспоминаний. Чуть сумерки, они идут в атаку...» (VII. 602). Молодой Тимоша Непряхин, как бы воплотив дерзновенные устремления своего народа, прикоснулся разумом к загадкам Вселенной. Война лишила его возможности заниматься астрономией, отняла надежду на любовь. Война не пощадила и Рахуму: в Бабьем Яру погибла вся его семья, его внуки, его будущее («У каждого человека начинается момент, когда можно не торопиться»; VII. 663). Каждый из героев пьесы может сказать о себе словами старого факира: «Тут кончается биография... и начинается история» (VII. 663). В драматургии Леонова проявляется качество, присущее его философским романам, «когда каждый герой входит в произведение со своим темпом времени и ... даже системой отсчета» [10].

Особенность субъективного восприятия человеком длительности и ритма времени Леонов тонко использует для передачи психологического состояния героев, для создания драматически напряженных ситуаций. Так, фабульные временные рамки эпизода принятия решения Марькой — меньше пяти минут. Настойчивые звонки Юлия, как бы отсчитывающие пульс уходящего времени, подчеркивают его необратимость, экстремальность и значимость ситуации. Психологическое состояние Марьки и Марьи Сергеевны, борьбу и переливы чувств автор передает не посредством показа развернутых аффектированных переживаний, а через эмоциональную наполненность, интенсивность субъективного восприятия каждой доли минуты.

Марька. ...А ты думаешь, мне еще не поздно?

Марья Сергеевна. Ах, в твои годы, Марька, ничего не поздно!

Мать легонько толкает Марьку в плечо, и теперь видно,— все давно примерилось в их воображении: где и что лежит. Как бы вихрь проходит по комнате: отовсюду, из сундука и ящиков вещи как попало летят в раскрытый на полу чемодан, цветными пламенами вспыхивая на лету.

Марья Сергеевна. ... Скорее, там погладишь. (Высвобождаясь из ее объятий). Ладно, ладно, у тебя же считанное время... Сейчас позвонят в последний раз...

Укладка начерно завершена... Все готово. Обе долго и выжидательно смотрят на телефон, который молчит теперь.

Марька. Уехали...

---

[10] Дарьялова Л. Н. Указ. соч. С. 121.

Марья Сергеевна. Не может быть, им же по дороге.

Марька (с пылающими щеками). Значит, мимо проехали.

Медленное ночное время. В лихорадке нетерпенья как-то шелестяще неразборчиво звучит Марькина скороговорка.

Марька. Теперь уж, наверно, к вокзалу подъезжают ... (Со слабеющей надеждой.). На всякий случай... (VII. 665—666).

Система художественного времени драмы включает и план будущего. «Взор в будущее» составляет всегда основу позиции Леонова: с точки зрения будущего автор рассматривает прошлое и настоящее, конфликты и характеры. В пьесе перспективы движения персонажей и страны воссоздаются через показ самой ситуации «изнутри», «в духовном разрезе». Залогом будущего являются обостренная чуткость лучших героев пьесы к движению и ритму общего времени, способность слить свое субъективное время с ним, любовь к своей Родине и вера в ее созидательные силы, бескорыстие, совестливость («Железка непрестаного совершенствования»). Леонов, показывая своих персонажей в переломный момент жизни, на пороге качественно нового витка судьбы, прочеркивает и «вектор их дальнейшего развития»: «ночь стучится в жизнь» Марьи Сергеевны и Кареева, «в гостомыслову тьму послевоенной ночи» уходит Рахума, в трудную «дорогу к звездам» отправляется Тимоша... Сюжетно-композиционная организация драматического действия, прием повторяемости, подтекст позволяют воссоздать будущее Тимоши и Марьки, которое повторит настоящее и прошлое Кареева и Марьи Сергеевны. Соотнесенность, повторяемость судеб старших и их детей, цикличность и конечность человеческой жизни, проецируемая на бесконечную повторяемость в движении и развитии природы, времени и т. д., позволяют автору в самом сюжете воплотить идею бесконечно творящей жизни, преемственности поколений.

Композиционная связь разных хронологических пластов, формирующая полифонически развивающееся многосоставное сюжетное время драмы, соединяющие конкретно-бытовое и бытийное, как бы «тормозит» динамику фабульного времени, стремящегося к последовательному сцеплению происходящих на сцене событий, к развязке. В прошлом героев, их личностном переживании времени содержатся мотивировка коллизий настоящего, истоки психологии. Это ведет к тому, что при внешней статичности действия все более напряженным становится внутреннее психологическое действие, передающее движение души героев в прошлом, настоящем и будущем (предполагаемом). Соотношение фабульного времени (как времени происходящих

событий) и времени сюжетного (как истории формирования, становления человека) позволяет автору предельно сжимать происходящее на сцене события, сосредоточиваться на результатах «работы духа» действующих лиц, давать «логарифмы» ситуаций, судеб, психологических состояний. Таким «логарифмом» является фраза Кареева о съеденной им на Елисейских полях груше, которая, по мнению многих исследователей, компрометирует героя. Но в этой фразе проявляется не хвастовство, не высокомерие Кареева, это — «логарифм» его трудного пути от «нищего мечтателя» до «золотой кареты», в ней боль, сожаление о непоправимом опоздании, о прошедшей жизни. Автор показывает, что в несколько минут Кареев осознает то, что подспудно жило в нем долгие годы, и чувство застарелой мести сменяется благодарностью. Все высказанное в раговоре Марьи Сергеевны и Кареева, множество смысловых и эмоциональных оттенков подтекста ситуации встречи «на краю жизни» позволяет зрителям воссоздать именно «связь времен», в контексте которой показаны герои. Подобным образом прошлое и настоящее Тимоши и Марьки «расшифровывает» смысл поступка-«логарифма» Тимоши, подарившего Марьке розу, и т. д.

Изображенная в пьесе ситуация — это не только время «тотчас после войны», его границы не замыкаются и полюсами личного времени персонажей. Сам конкретно-исторический момент и герои рассматриваются автором и как звено в движении тысячелетней истории страны. Этот хронологический пласт вводится в сюжет символическим образом Города и системой связанных с ним символических мотивов («святынь», «семечка», «золотое зернышко» и т. д.). Поэтический хронотоп Города представляет собой единство и взаимопроникновение прошлого (времени первых летописей — «утра национальной истории русских»), настоящего («судороги подыхающей войны») и будущего (символический план города, заложенный будущий парк). Связь времен, движение и взаимопроникновение их передается уже в первой обстановочной ремарке через изменяющееся пространство:

«Номер во втором этапе провинциальной гостиницы бывшего монастырского подворья. В одном из окон, расширенном нынешними хозяевами применительно к современности, как и в проеме стеклянной двери на балкончик, качаются осенние деревья и гаснет осеннее небо за зубчатой стеной ... Щелкает дверной замок и выключатель: при свете тусклой лампочки видно сводчатое помещение, обставленное предметами былых времен. Тут имеется узорчатая, чудесного голубого кафеля печь, кресло с высокой спинкой и на березовом чурбаке-протезе,

потом зияющий пустотой резной киот, и, наконец, две нынешнего производства железные койки с жиденькими одеяльцами» (VII. 596).

В процессе развития действия описаниями места происходящих событий, указаниями на околосценическое и засценическое пространство воссоздается облик древнего города, «золотого зернышка», который недавно бомбили и он «ничком полег» («...В окне гигантский, слепительного золота купол, без креста и с пробоиной на боку ...»).

Движение времени, широта исторической панорамы действительности передаются и посредством того, что в связи с образом Города упорядочиваются разнорозненные упоминания об эпохе первых летописей, об Иване Грозном, Петре Первом и Курской битве. События разных исторических эпох, соединяясь причинно-следственной связью, противопоставляясь и находясь в других опосредованиях благодаря исторической памяти воспринимающих, выстраиваются хронологически, создавая целостную картину тысячелетней истории России, взятой в узловых моментах развития. Вследствие включения настоящего в эпохальное движение истории России время преломляется в пьесе и в нравственно-философском аспекте. Прошлое трактуется автором как накопленный веками духовный опыт народа, «незримые моральные обручи», обеспечивающие не только «историческое равновесие нации», но и само существование жизни на Земле. Это увеличивает «угол зрения», под которым рассматриваются современный конфликт и характеры, выводит их на новый уровень обобщения. Леонов, испытывая своих героев трагедией войны, стремится понять, «какой духовный опыт сохранил и приобрел народ, совершивший на перегоне одного поколения гигантский исторический — к слову, отмеченный чересчур даже сильными и памятными переживаниями,— переход» (VII. 404).

Самым жестоким испытаниям подвергается Березкин, что и определяет центральное положение этого персонажа в пьесе. Автор проверяет его болью и страданиями, одиночеством, чтобы понять, «что он за это время накопил внутри себя самого»[11]. Березкин становится «фокусом», в котором «перекрестились все смыслы мира нынешнего» итоги исторического развития народа, трагизм столкновения с разрушительной силой войны, залоги дальнейшего пути народа и страны. В экстремальной ситуации испытаний в герое наиболее отчетливо проявились сущ-

[11] Леонов Л. Материалы к постановке пьесы Леонова «Золотая карета». М., 1946. С. 5.

ностные качества национального характера: сила духа, любовь к своей земле, бескорыстие служения всечеловеческим идеалам. «Несчастье Березкина состояло не только в утратах,— говорит Леонов,—но и в том, что ему показалось, он ничего уже не может отдать людям, что он не нужен никому. Это страшно. И тут он встречает Тимошу, которому он нужен. Он испытывает счастье: у него еще осталось, что отдать людям»[12]. Березкин, «чистый человек», «промытый пламенем войны изнутри», понял главный и существенный смысл, открывшийся ему на войне. Он знает, что нужно человеку для жизни: «Человеку надо, чтоб прийти домой... и дочка в окно ему навстречу, смотрит, и жена режет черный хлеб счастья. Потом они сидят, сплетя руки, трое. И свет из них падает на деревянный некрашеный стол. И на нево» (VII. 602ё.

По наблюдению Т. Вахитовой, картина, нарисованная Березкиным, проецируется на «Троицу» А. Рублева[13]. Герой, очищенный великим страданием, приходит к «формуле», подтверждающей истинность вековых народных идеалов: человек станет великим, способным осветить внутренним светом Вселенную, если будет жить в мире, единении и согласии, если будет человечным и добрым. Со знаменитой иконой соотносится и смысл всей драмы, в формировании идейно-содержательного плана которой существенную роль играют мотивы бескорыстия и самопожертвования. Эта ассоциация с «Троицей» вводит в систему художественного времени еще один хронологический пласт, возникающий при пересечении исторического времени с вневременными явлениями, с бесконечностью.

В художественной структуре «Золотой кареты» в форме «свернутых сюжетов», мотивов, ассоциаций содержится множество мифов, бытий, литературных и народных сказок, образующих многослойный подтекст. Не раз говорилось в леоноведении о построении сюжета пьесы на аналогии со сказкой[14]. С. М. Козлова отмечает, что в каждой смысловой зоне художественной системы драматического произведения (надтексте, тексте и подтексте) «строится свой мир, свой «сюжет» (в драме Леонова: социальная утопия исторического движения человечества — надтекст; реальные противоречия послевоенной дейст-

---

[12] Там же. С. 14.

[13] Вахитова Т. Вид сверху//Мировое значение творчества Л. Леонова. М., 1981. С. 95.

[14] См.: Старикова Е. В. Леонид Леонов: Очерки творчества. М., 1972.

вительности — текст; мифологическая утопия «золотого века»— подтекст)»[15]. Многослойный подтекст привносит в художественный мир драмы хронологический план, бытующий в мифах, былинах, сказках (давным-давно, в некотором царстве и т. д., т. е. нигде и никогда, везде и всегда). Подобным образом расширяют пространственно-временные рамки текста рассказанная Черваковым история об ученом, оказавшемся «в вечности» в «Унтиловске», ассоциации с библейским сюжетом о Маккавее и семи его сыновьях в «Половчанских садах», проекция на притчу о блудном сыне в «Метели» и в «Нашествии». «Вечные категории человеческой истории сопровождают мышление Леоновна, и оно обращает нас к сути жизни человека, представляет ее как часть в грандиозном ряду, как опыт испытанных в поколениях чувств, исканий, страданий, радостей и откровений, истины»,— верно отмечает Н. Велехова[16].

Таким образом, художественное время драмы представляет собой единство и взаимопроникновение прошлого, настоящего и будущего; субъективного, биографического времени героев, времени исторического и бесконечности. Благодаря своеобразной сюжетно-композиционной структуре драмы образуется «сконцентрированное время», единица сценического, фабульного хроноса настоящего является средством соединения и выражения разных времен. Фабульное время развивается под «большим давлением», передавая сложную полифонию сюжетного времени, которая позволяет создать в пьесе особую художественную реальность, обладающую необыкновенно широким историческим и философским временем. В «Золотой карете» нет выстроенной в закономерной последовательности системы времен, нет постепенных переходов от единичного, конкретного к общему и вечному; предельно уплотненное время воссоздается в зрительском восприятии в результате композиционных приемов совмещения времен и выражения одного через другое.

В связи с этим каждый характер, конфликт, ситуация просматриваются автором «в лупу времени», с разных временных дистанций, на разных уровнях обобщения — от «молекулярного» до бытийного. Например, Березкин — это и типический характер современника, и «неотъемлемый элемент национальной стихии», русский человек на одном из этапов его исторического развития; это и носитель всечеловеческого опыта, «совесть войны» («Меня послала война...»). Структура художественного времени позволяет автору органически срастить реальный

[15] Козлова С. М. «Золотая карета» Л. Леонова (опыт исследования)// Русская литература. 1968. № 4. С. 82.

[16] Велехова Н. Указ. соч. С. 284.

и условный план, увеличить внутреннюю емкость конфликтов и характеров, усилить «мускулатуру стиля» (Леонов), что ведет к воссозданию исторического времени во всем многообразии и сложности. Поэтический хронотоп пьесы раскрывает и природу бытовой «незаземленности», «приподнятости» леоновских героев, «символичности» образа Березкина, которые являются не результатом акцентирования в характерах идеального, возвышенного, а производным от «исторической масштабности характеров»[17]. Леонов, включая ситуацию и действующих лиц в контекст большой истории, ставит содержание революционной эпохи в преемственную связь с предшествующим развитием, вековыми стремлениями и идеалами народа, с опытом человечества. Новое время, по Леонову,— звено в поступательном движении истории, в котором наряду с сохранением и обогащением достигнутого предками кристаллизуются высшие гуманистические принципы, рождается новый патриотизм — «не только для себя, но и для других».

Многосоставный образ художественного времени драмы соединяет художественной логикой разные семантические слои пьесы, позволяет проникнуть в суть авторской концепции времени, философии истории, разворачивающейся в «философском каркасе» произведения. Важное место в «Золотой карете» отводится Леоновым сцене гулянки колхозников, «простого и честного торжества» народа, «топчущего войну». Выбор места проживания трактористом Масловым, отдающим предпочтение красоте; парад невест и озабоченных отцов; возобновляющийся спор двух колхозов и их председателей — все эти незначительные, эпизодические моменты раскрывают возрождение созидательных жизненных сил народа, не уничтоженных трагическими испытаниями войны. Детали-«логарифмы» («монастырское подворье», в котором размещается колхозный ресторан; «былинный богатырь» Макарычев, для которого нет невозможного; «неусмешливый виночерпий», обряд обнесения заздравной чашей всех людей, чужих и незнакомых, желание разделить радость победы со всем миром и т. д.) рождают ассоциации с пиром победившей русской дружины. Через вечную повторяемость забот человека о жизни, хлебе, будущем рода, красоте автором утверждается мысль о неистребимости «корней» народа, его жизнеспособности.

Художнику никогда не был свойствен «оптимистический гопак» в оценке истории, движения человечества. Наряду с показом того, как новый человек «отсекает от себя прошлое», вы-

[17] Крылов В. П. Леонид Леонов — художник. С. 122.

рабатывая новое мировоззрение, моральные устои и идеалы, в художественном творчестве, и особенно в публицистике послевоенных лет, постоянно ощущается тревога писателя за сохранение и передачу последующим поколениям гуманистических идеалов, непреходящего духовного опыта народа, накопленного веками. В литературно-критических статьях, интервью, публицистике Леонов отстаивает мысль о том, что в литературе необходимо осветить временные связи в социально-философском, нравственном аспекте, предсказать будущее «не с помощью самых дерзких прозрений, а оглядываясь назад, на весь прежний опыт человечества». В системе сосуществующих в пьесе времен прошлое осмысляется как измерение и залог существования настоящего и будущего, связь с ним преломляется как память, обостренное чувство исторической ответственности у героев, обладающих бытийным уровнем самосознания (Березкин, Марья Сергеевна и т. д.). Город, «святыни» становятся в пьесе одним из полнокровных ваятелей нации, символизируют очаги национального самосознания (как и лес — в «Русском лесе»), воздействие которых на людей уподобляется «материнской ладанке, что вешалась при разлуке любимому детищу: нерушимое благословение на честный хлеб, на ратный подвиг» (X. 550). Отношение к прошлому, к «святыням» в «Золотой карете» выверяет ценность личности, становится общечеловеческим законом.

Будущее в пьесе воссоздается в разветвленной системе символических образов, предстает как трудная «дорога к звездам» (в дорогу «к звездам» отправляются Тимоша и Березкин). В статье «Прыжок в небо» Леонов во многом расшифровывает смысл центрального символа «Золотой кареты», он пишет: «Древние не зря называли тернистый путь человеческого развития дорогой к звездам... Ибо, округляя счет, стотысячелетнее бытие человечества есть не что иное, как все ускоряющийся разбег, который на наших глазах переходит в плановое состояние полета» (X. 453—454). Но важно отметить, что будущая жизнь человечества в Большой Вселенной рассматривается писателем как прямое продолжение его земной жизни, ставится в прямую зависимость от нравственных качеств современника. «Лишь по устроении земного тыла Человечество вырвется в гордый простор вселенского океана, без чего не стоило питекантропам начинать эту стотысячелетнюю бузу под названием «шествие к звездам»,— говорит Фирсов в «Воре», выражая авторские мысли. В связи с этим становится особенно понятной мысль художника о том, что «великие гробницы живым важнее, чем мертвецам. Это они властно связывают поколения

круговой порукой, зовут на повторение отцовского подвига, кладут узду на некоторую неустойчивую совесть» (X. 340).

Структура художественного времени пьесы «Золотая карета» представляет собой целостную систему, отразившую познание писателем закономерностей мира и человека, воплотившую идею исторического прогресса. Категория времени в контексте пьесы преломляется в психологическом, нравственном, историческом и философском аспектах и является одним из главных средств соотнесения судьбы отдельного человека с судьбой страны, человечества. В художественном мире пьесы в единстве сосуществуют и взаимопроникают прошлое, настоящее и будущее. На создание «сконцентрированного времени» драмы направлены различные приемы поэтики: система символических образцов и лейтмотивов, ассоциативные связи и сопоставления, многослойный подтекст и т. д. Система художественного времени пьесы «Золотая карета» способствует глубокому и полному исследованию жизненного материала, повышению смысловой емкости произведения, обеспечивает определенность и обобщенность идейно-нравственной концепции автора. «Чем крупнее объем времени, из которого мыслитель выцеживает свой опыт, тем глубже и выводы. Точно также река тем мощней, чем обширней называемая бассейном территория, с которой она собирает свои воды» (X. 552).

Н. Т. Хаустов

ЛИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ В ПЬЕСЕ Э. РАДЗИНСКОГО «ТЕАТР ВРЕМЕН НЕРОНА И СЕНЕКИ»

В пьесах на историческом материале Э. Радзинский ставит и пытается решить одну из основных философско-этических проблем: человек в истории, принципы его реализации в ней, духовный потенциал личности, делающей историю, жизнь и смерть человека во имя утверждения прогрессивного общественного идеала.

Своеобразие конфликта пьесы «Театр времен Нерона и Сенеки» звключается в том, что сущность характеров главных героев реализуется в пьесе не посредством поступка, а в философском противоборстве друг с другом. Действие в ней развивается в двух пространственно-временных пластах: настоящее и прошедшее, материализующееся в настоящем, поверяющее его. Пьесе присуще такое качество философского литературного произведения, как параболичность: раздумья драматурга об этических основах человеческого существования смыкаются с размышлениями героя не в сфере конкретной исторической жизни, а на уровне умозрительных философских построений.

Герои пьесы Э. Радзинского сосредоточены на осмыслении пройденных этапов жизни. Автору это очень важно, так как именно здесь, на жизненных веках, наиболее полно проверяется нравственная состоятельсть героев через изображение их самостоятельного (не авторского) осмысления итогов своей жизни. В этом отношении историческая драматургия Э. Радзинского сближается с современной прозой «нравственного эксперимента», в которой наблюдается тенденция к «углублению этического наполнения»[1]. Представляется, что определение пьесы как «театра времен» указывает на повторяемость событий пьесы на разных исторических витках, только в ином качестве. Название пьесы отражает не только суть действия-спектакля. «Будучи исторически конкретным и вполне узнаваемым в своей

[1] Жулинский Н. Г. Человек в литературе. Киев, 1983. С. 127.

историчности, Нерон заставляет вспоминать всех его будущих подражателей, вплоть до Гитлера, Самосы и Пиночета»[2]. Театр-фарс времен Нерона оборачивается трагедией на современном историческом витке.

Трагедия и фарс сливаются в пьесе: вера Сенеки в непогрешимость и правомерность своих поступков, покоившаяся на морали камердинера,— это заблуждение. Рисуя историю отношений римского императора Нерона и его учителя Сенеки, автор повествует о неизбежной ответственности человека и за свои слова, и за свое молчание. Ведь и сегодня порой скверные поступки свершаются с молчаливого согласия окружающих людей. Их беспристрастность и невозмутимость являются открытым попустительством злу. Пьеса «Театр времен Нерона и Сенеки» и о том, что «вызывает к жизни и питает тиранию—о бесстрастии социальном и нравственном»[3]. Отсутствие позиции тоже является позицией.

Интересно, что Сенека из всех философских дисциплин предпочитал этику, и, будучи искушенным в сфере этической мысли, он оказывается воспитателем «величайшего из убийц». Частенько и сегодня люди оказываются на редкость безответственными и аморальными. Проповедуя этические нормы, именно эта категория людей менее всего следует им в жизни. Этот парадокс реализуется в пьесе в мотиве превращений. Автора волнуют причины этого явления: или в этой двойственности родовая сущность, проявление человеческой природы, или это «двоемирие! исторично и уходит корнями в далекие времена «золотого века», где в таких же размерах, а то и в больших как и добро, воспроизводилось зло. Проблема метаморфозы человеческой личности, ее причин, мотивов, следствий является центральной в пьесе. Превращения человека в угоду обстоятельствам, хамелеонство, прикрывающееся вечными истинами о добродетели, высшей справедливости, и последствия этих метаморфоз для человека и мира привлекают внимание драматурга. Название пьесы дает определенную установку читательскому восприятию — на игру, театральность действия, на представление. Именно такой прием проигрывания внутренних мотивов, такая материализация слова позволяют автору дать объемную характеристику героям.

Условно действие пьесы можно разделить на две части: философский поединок Сенеки и Нерона и великая «Комедия жизни», включая в этот поединок в качестве главного аргумен-

---

[2] Там же. С. 209.

[3] Толстых В. И. Персонажи далеких эпох//Современная драматургия. 1982. № 1. С. 89.

та в системе доказательств исторической вины Сенеки. «Первая» часть являет нам данное, сложившееся единство — борьбу учителя и ученика, «вторая» часть объясняет это сложнейшее единство «величайшего моралиста» и «величайшего убийцы».

Мысль Сенеки и ее воплощение в действительности (в обобщенном виде это Нерон — символ мысли Сенеки) не только противоречивы, как, впрочем, все этическое учение Сенеки, они взаимоисключают друг друга, поэтому становится возможным в пьесе двойное толкование не только слов Сенеки, но и каждого персонажа пьесы. Раздвоенность Сенеки рождает мир пьесы. Мотив игры в жизни и реальной жизни как нельзя лучше выражает философские ухищрения Сенеки.

Превращения начинаются с первой ремарки, где на голову Нерона возложен золотой венок Аполлона, Амур оказывается бледной тенью пророка, а прекрасная Венера — беспорочной девой Рубирией. Тема искусства органично входит в пьесу, предопределяя будущий театр в театре: «ступени амфитеатра цирка», каждый раз удар бича вызывает актеров на сцену. Реальное действие и игра перемежаются в пьесе так часто, что возникает ощущение общего времени спектакля, поставленного по всем правилам театрального искусства, имеющего финалом реальные результаты для Сенеки, для всех актеров. Эта игра, затеянная Нероном, своеобразный ответ-плата учителю, игравшему, свой спектакль ранее и тоже имевший результат: убийцу и тирана Нерона. Каждое действие, каждое слово Нерона в «первой» части получает философское обоснование Сенека, но сделанное ранее, когда Сенека фактически руководил государственной деятельностью своего ученика. В этом смысле аллегорией отношений Нерона и Сенеки является легенда об афинском философе и ученике, обманувшем его и доказавшем свою «правоту» с помощью собственных высказываний старого философа. Эта легенда чрезвычайно важна и прозрачна: вправе ли Сенека требовать от Нерона пощады, если примером своей жизни воспитал он в Нероне кровожадного садиста, и имеет ли Нерон право на расплату с учителем? Этот вопрос решают герои в «театре», названном «Комедией жизни», возвращаясь к началам, чтобы там отыскать причины, приведшие к прочной связи убийцы и философа-моралиста.

Мотив метаморфозы определяет и развитие действия пьесы, и логику развития характера главного героя. Сенека предстает перед читателем «величественным, прямым и гордым»[4] стари-

[4] Радзинский Э. С. Театр. М., 1986. С. 129. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

ком, философом, удел которого — совершенствование души в «безмолвии надлунного мира»[5], созерцание, результатом которого должно явиться «восхождение к богу»[6]. Поведение Сенеки обусловлено одним желанием покоя. Но Нерон, иронически призывая Сенеку возвратиться в Рим, усматривает иные мотивы в желании учителя. Просьба к учителю о возвращении его в Рим — только повод для разговора, главное — выяснить, насколько изменился Сенека, будучи удаленным от двора, ведь стало известно, что именно он стоял во главе заговора против Нерона.

И Сенека и Нерон стоят у власти, определяя жизнедеятельность римского государства, т. е. это люди, в некоторой степени определяющие ход истории. Драматург, сосредоточивая внимание на нравственных коллизиях героев, утверждает мысль о неизбежной и прочной связи хода истории и нравственного обеспечения людей, поиска истины и духовного потенциала человека.

Истина, проповедуемая Нероном, заключается в культе насилия, устрашения, на котором держится власть. Концентрированное выражение насилие получает в играх «Нерониях», где выдержана и мера, и очередность в нагнетании ужаса, и кровавое сладострастие и любовь императора к убийствам. В дальнейшем, раскрывая характер Нерона, Э. Радзинский показывает, как на насилии и всеобщем страхе держится власть Нерона. Страх получает в пьесе категориальный статус, реализуясь по-разному: у одних в метаморфозе в «убойных людей» — царей на одну ночь, у других — в превращении в животное... По мысли автора, страх за свою жизнь, ужас перед насилием, перед злом идет из глубины веков, на нем держатся все современные тоталитарные государства.

Нерон. ...Этим городом давно правлю не я, Сенека, и не великие боги, а страх! Один только страх, учитель. В этом городе страха уже давно перевелись люди. Осталось только «мясо и кости» людей (147).

Страх за жизнь искореживает психику человека, пробуждает самые низменные человеческие инстинкты, олицетворенные «убойными людьми» для «Нероний»:

Нерон. Но погляди, как они сейчас веселятся. (Вопли из подземелья). Я велел дать им самые тонкие яства. Они пьют вино и жрут от пуза. (Визг женщины). Смотри, что

---

[5] Асмус В. Ф. Античная философия. М., 1977. С. 3.
[6] Там же. С. 491.

они выделывают со шлюхами. Заметь, это самые дорогие римские девки... (133).

Нерон опирается на силу, подавляющую человеческий разум, извращающую живые человеческие чувства, ведущую к отказу от противоборства насилию, к деградации личности.

Сам Нерон, римский император и ученик Сенеки, представлен несколько неожиданно: «в белоснежной тоге, с золотым венком на прекрасной голове. И с бичом в руках. Совершеннейший Аполлон. Только «Аполлон с бичом» (128). Автор настойчив в контрасте видимости и сущности Нерона. Его характер импульсивен, подвержен внезапным скачкам психологических состояний.

Нерон. Ты видишь девушку? (Угрожающе.) ... (Удар бича). (Долгая пауза. И вдруг Нерон добродушно расхохотался и обнял Сенеку...) (131)...

(...Обняв Сенеку... Неожиданно бьет по лицу...) (Бормочет.) ... (Орет.) (149).

В этих выплескивающихся наружу вспышках выражается внутреннее противоречие Нерона: между маниакальной уверенностью в своем величии, взращенной в нем рассказами Сенеки о Цезаре Августе, и осознанием своей внутренней неполноценности, нравственного убожества, также постигаемого благодаря Сенеке. Анализируя поступки учителя, их истинные и ложные причины, он осознает мотивы и собственных поступков, понимая их низменность. Но будучи талантливым учеником Сенеки, он сначала инстинктивно («И ты говорил мне, часто говорил — что любишь. Но я уж тогда знал: лжешь! Ты — ледяной старик!»; 174), а затем и разумом понимает, что величие Сенеки — мудреца-гуманиста, великого проповедника добра и милосердия — карточный домик, ведь кому как не воспитаннику, овладевшему системой взглядов учителя, догадаться о подлинных ценностях Сенеки, Нерон играет комедию перед учителем, и в этой серьезной комедии раскрывается нравственное поведение Цезаря: его историческая самовнушаемость — средство противостояния «гордому, величественному» Сенеке. Эта самовнушаемость в свое избранничество тем более возрастает, что в основе «величественности» Сенеки Нерон видит позу, умелое актерство:

Сенека. Позволь мне приветствовать тебя, друг мой Антоний Флав, старинным приветом, которым наши деды начинали свои наивные добрые письма...

(Сенатор явственно ржет...)

Нерон (светски). Какое прекрасное приветствие, учитель. Как сразу повеяло безыскусной простотой (129).

Саркастическая насмешка Нерона над словами Сенеки позволяет понять его истинное отношение к философу. Нерон заставляет Сенеку поверить в реальность превращения сенатора Антония Флава в лошадь, мальчика Спора — в прелестную девушку, богиню любви — в непорочную деву Рубирию. Эти метаморфозы театральны, их условности Нерон не скрывает, ударом бича вызывая актеров на сцену. От сенатора—заговорщика остались только «мясо и кости», ради спасения жизни он согласен на животное существование, а Нерон только вынес сущность сенатора на поверхность, пороки на лице Спора «стали откровеннее» — почему бы его не провозгласить девицей; а дева Рубирия, изнасилованная Нероном, и шлюха в образе Венеры — как отличить их? Метаморфозы, осуществленные Нероном, являются материализацией сущности всех этих героев, и осуществлены они ради определения сущности Сенеки: Прометей философской мысли или фисолоф-убийца?

Радзинский осмысливает природу и последствия исторического зла, воплощенного в образе Нерона, Автор, несомненно, [illegible] чудовищность и ужас его существования, представляющего сплошную цепь преступлений, но он говорит и больше, показывая, что физическое зло, насаждаемое Нероном, разрушает его духовно. И не только его. Зло заставляет деградировать и среду, в которую погружен Нерон: «убойные люди» покорные сенаторы, восторженный (из-за «Нероний») Рим. Н Э. Радзинский идет дальше, ставя вопросы: в чем заключен историческое зло, во имя чего оно совершается и как проявляется? Драматург исследует истоки тирании, причины, приведшие к власти, основанной на устрашении. Метаморфоза Аполона в убийцу развивается параллельно и на основе друго метаморфозы «величайшего моралиста» в «величайшего преступника». Разыгрывая спектакль метаморфоз, Нерон подразмевает превращения самого учителя, вся жизнь которого яв лась долгой цепью перемен видимости и сущности. Такая мет морфоза не случайна, она обусловлена доминантой характе Сенеки: беспристрастностью по отношению к миру. Эта чер определяет логику внешнего поведения философа в жизни.

Сенека взялся воспитать из «плода волчьей любви» юнош который покончит навсегда «со страшными временами» про лых Цезарей, «презрев заботы о собственной душе» (157). I кроме этой высокой цели в заботе Сенеки видится возможнос реализации себя в истории, но реализации эгоистической. Исх дя из этого мотива, философ «отдал душу во власть суеть ибо память потомков о мудреце, воспитавшем великого имп ратора, прочнее, нежели сомнительная слава философа, пр

бывающего в «безмолвии надлунного мира», отвернувшегося от людей. Таким образом, мотивы обращения философа к тщете неоднозначны и свидетельствуют о беспристрастности Сенеки к миру, но отнюдь не к себе. Эгоизм Сенеки получает свое философское обоснование: он всемерно заботится о благе государства и ставит это личных благ выше. Это действительно так, но с учетом того, что Сенека в той мере заботится о благе государства, в какой эта забота служит его собственному почитанию, его славе среди римлян, более того, преклонению потомком перед его мудростью. Такова природа эгоизма Сенеки. Не случайно он отказывается от «бремени богатств» и просит «взять назад пожалованное» Нероном ибо его эгоизм интеллектуального порядка, эгоизм мысли, так как корысть его—духовного плана. Это еще раз доказывает эгоистический характер его стремления к самореализации в истории.

Свидетельством тому служат и письма Сенеки к своему другу Луцилию, где Сенека, отвечая на его вопросы, скрупулезно описывает ход воспитания Нерона, его содержание и время, когда Сенека оказывал решающее влияние на управление империей. Письма Сенеки материализованы Нероном, они проигрываются как спектакль, открывая мысли, поступки, ощущения героев ушедшего времени. Каждый когда-то совершенный поступок и мысль, обретшие плоть на бумаге, в письмах Сенеки, корректируются театром Нерона, вскрывая полуправду, двойственность, а то и прямую ложь Сенеки, приукрашивание дел и помыслов для потомков.

Внутренний конфликт характера Сенеки лежит в сфере нравственного мира: с одной стороны, это редкая одухотворенность мысли, утонченная культура чувств, мыслей, настроений—одним словом, высочайший и для нашего времени уровень теоретического нравственного сознания, с другой стороны, это практическое «лакейство мысли», основанное на внутренней несвободе, зависит от насилия. Отсюда и проистекает несоответствие слова и поступка философа. Главная жизненная позиция Сенеки — самоутверждение ради самореализации в истории, прикрывающееся внешней созерцательностью. Все нравственное поведение Сенеки строится на этой логике. Сенека — философ-рационалист, его нравственный мир строится на принципах разума. Он способен на внешнее подражание нравственному поступку. Проповедь добродетели и милосердия, не подкрепленная поступком, более того, отрицаемая им, оказывается не только духовным подкреплением зла, но оборачивается духовным злом для самого мудреца, девальвацией его нравственных ценностей. Автору важно подчеркнуть, что не только

зло, творимое физически, разрушает человека нравственно. Необходимо учитывать, во имя чего совершается и добро, какими средствами, иначе оно превращается в приспособление, а значит, и в пособничество злу. Ложь во имя добра для себя и есть приспособление Сенеки к насилию. Таким образом, философия Сенеки не была специально им сфабрикована для оправдания Нерона. В первую очередь она служила оправданием попустительства Сенеки, но оказалась пригодной и для Нерона, так как цели их созвучны: и Нерон и Сенека ищут любви людей с помощью самоутверждения. Радзинскому важно показать, как приспособленчество, прикрывающееся безукоризненной по форме демагогией, работает на зло:

Нерон: ... Слышишь! Как они кричат! Они уже поняли, что мама убила Клавдия. Они убьют ее! И меня! (Вопит.) Я боюсь! Я боюсь! (Спокойно поднимается с земли, смеется.). Что ты уставился? Будто забыл? Забыл, как я вопил тогда в страхе? И что ты мне ответил? (Сенека молчит.) Да, ты промолчал. И молча протянул мне записанную речь. И тогда я понял: ты все знал! И написал эту речь заранее... кстати, речь оказалась отличной... (155—156).

Преступление совершено еще не Нероном, а матерью Агриппиной, следовательно, Сенека начал свою карьеру с оправдания не преступлений Нерона (и себя как учителя), а с оправдания убийства вообще. Правда, здесь еще не столько оправдание, сколько обыкновенная ложь, ведь ученик «был еще мальчик» и «не мог тогда понять отвратительных сложностей жизни». Действительно, тогда еще Нерон не мог понять, что убийство Клавдия ускоряет вступление на престол марионетки Сенеки. Как философ-гуманист Сенека, несомненно, должен был восстать против нарушения прав человека по отношению к другому человеку вообще, но его собственных интересов — воспитания живого памятника себе — это убийство не нарушало, поэтому для нового императора была приготовлена блестящая речь, огромные возможности Слова Сенека использует в неблаговидных целях:

Нерон. ... Кстати, речь оказалась отличной. Речь — что надо! (Удар бича.) Цицерон, мою ... то есть его — речь... что они завопили после моей, то есть его речи.

Сенатор-конь. «Да здравствует Цезарь Нерон!»— двадцать раз! (156).

Отдавая должное способностям юноши («Он познал все тонкости эллинской философии, у него блестящая память—надо ли мне за него сочинять?»; 157), Сенека в первую очередь ду-

мает о своей известности мудрого воспитателя, ибо он знает, что учитель славен своим учеником. Но когда стали появляться слухи о «сомнительных выходках молодого Цезаря», Сенека поспешил в письмах (в ненавязчивой форме, попутно) найти причину этим выходкам:

Сенека. ... Всех нас тревожит недавнее появление при дворе некоего Софрония Тигеллина... запятнавшего себя бессчетными пороками... И все недостойные поступки Нерона ... сопровождаются упоминанием этого имени (157—158).

Сенека же прививает ученику добродетельное воспитание и за его бесчинства ответственности не несет:

Сенека. О, сколько мы рассуждали с ним о добродетели, о подвигах богов и героев, о традициях великих Афин... главное уже достигнуто: Нерон желает стать первым Цезарем, который вернет римскому Сенатору Права и Власть (158).

В стремлении подчернуть свою активную гражданскую позицию Сенека невероятно настойчив. Не случайно автор сводит в одном монологе оценку Нерона с точки зрения гражданской и этической:

Сенека. Ты пишешь, что молодой Цезарь — развратник и пьяница? Зато он свято блюдет уважение к Сенату. Зато в стране мир. Ты пишешь, что он истребляет свою семью... Зато в его правление не подвергается посягательствам жизнь и свобода частных граждан... (161).

Будто члены семьи императора — вне покровительства законов. Сенеке абсолютно безразлично нравственное содержание поступков Нерона. Руководствуясь соображениями высшей справедливости для большинства, Сенека фактически отвергает нравственность для императора для избранных. Автор, показывая противоречивость речи Сенеки, доходящую до абсурда, утверждает мысль о том, что гражданственность человека неотделима от его нравственных принципов.

Подстрекая Нерона к убийству брата подспудно, Сенека проповедует одновременно гуманизм, уважение к человеку и, созерцая умерщвление Британика братом, читает Нерону проповедь о гуманизме:

Нерон: (Нерон передает чашу Амуру. Амур пьет.) Вот так!.. (Принимает чашу из рук Амура.) А мы с тобой продолжали нашу беседу, учитель. О чем мы тогда беседовали, Сенека? (Сенека молчит). Ну конечно, о добродетели, как всегда, о добродетели... Ты закончил тогда книгу, написанную специально для меня: «О долге Цезаря».

Эта книга должна была научить меня — как стать просвещеннейшим и гуманнейшим Цезарем...

Сенека. ... Цезарь обязан научиться уважать человека. Отныне и навечно: человек для человека должен стать святыней! (159—160).

Но гуманизм личности определяется не количеством глав в книге, написанной о нем, это понятие в применении к личности выводится из «меры ее практического участия», в поступке, а поступок Сенеки — молчание:

Нерон. ...Ты все понял... Что ты мне ответил тогда? (Сенека безмолвствует). Да,— ты промолчал, опять промолчал — всё прочитав в глазах волка... (161).

Поэтому Сенека теряет позиции в душе Нерона и их занимает Тигеллин. Противопоставление Сенекой себя и Тигеллина в философском смысле есть противопоставление мер гуманизма в позициях: что гуманнее — ложь (или молчание) Сенеки, желающего только добра Нерону, или открытый культ насилия, проповедуемый «злодеем, запятнавшим себя бесчисленными пороками». Но дело в том, что сам факт противопоставления неправомерен: молчаливое содействие убийству поддерживает культ насилия, это разные аспекты одной позиции, по мысли драматурга, разные формы исповедования одного культа власти Так в одном убийстве соединились интересы внешних антагонистов (Сенека молчал, потому что ему было выгодно это убийство, а Тигеллина интересовало убийство ради убийства) Тигеллина и Сенеки, деливших привязанность Нерона, как делят захваченные земли, не заботясь о том, что вырастет на них без должного ухода и присмотра. Параллель Сенека—Тигеллин очевидна и закономерна в пьесе. В этом самоутверждении Сенека приходит к молчаливому согласию с насилием. В пьесе постоянен акцент на связи этих людей, настойчив рефрен автора:

Нерон. ... Так сказал Тигеллин... А ты промолчал... (159).

Нерон. ... Тигеллин сказал ... А ты учил... (161).

Можно было бы подозревать молчаливое (ведь правда — символ смерти в империи) отвращение Сенеки к любимцу императора, если бы метаморфоза истории не превратила Тигеллина в Нерона. Тигеллин давно убит Нероном, вместо него творит теперь зло сам ученик, пользуясь тем, что «Тигеллина никто никогда не видел» (170). Сенека же, зная, что Тигеллин убит, делал вид, что тот существует, и постоянно возлагал ответственность за убийства на него. Так было удобно, ведь Сенеке приходилось теперь «поневоле» писать оправдательные речи, а ведь он уже знал, что Нерон и Тигеллин — одно лицо.

Сенека одновременно и отвергает убийство, ставя его в вину Тигеллину, и оправдывает его, составляя речи Нерону. Нерон прекрасно понимает это, так как знает причину попустительства: не страх за жизнь, а приспособление ради эгоистической цели.

Убийство Агриппины также результат переплетения интересов Сенеки и Тигеллина:

Нерон. Но Тигеллин сказал: брат ее жертва... она плетет заговор. Тигеллин сказал: мать подошлет ко мне убийцу... И что ты мне ответил тогда, Сенека?.. Да, ты промолчал, опять промолчал... (161).

Друзья Сенеки — Пизон, Латеран, Лукан, составившие оппозицию Нерону, в экстремальной нравственной ситуации, когда необходимо смертью подтвердить идеи своей жизни, оказываются не более чем «мясом и костями» людей, смертью своей утверждая невозможность противостояния злу. Нерон знает их как мудрецов, проповедующих бренность всего земного и спокойствие. Идеи их жизни обесцениваются их смертью. Мудрецы, как жертвенные бараны, «резали свои тела, не забывая угодливо завещать имущество своему убийце,— чтобы он не преследовал их жалкое потомство» (147). Зло, подкрепленное рухнувшими позициями словесного добра, ощущает свою безнаказанность и, главное, убеждается в правомерности своей позиции — насилия. Пустозвонством и демагогией оказывается смысл жизни сенатора Антония Флава, сетующего на римский народ, «который за сытость соглашается жить в крови и позоре» (165). Когда-то он был храбр и грозен, а теперь «соглашается жить в крови и позоре» хотя бы за животное существование.

Сенат, не без усилий Сенеки, превратился в новую породу лошадей в мраморных стойлах. Сенека, объективно описывая «гнойную опухоль Рима» — «оскорбление святынь римского народа», «истребление лучших людей», лицемерно предрекает Риму грозящую катастрофу, кстати, присоединяя к именам прошлых Цезарей имя Нерона.

Сенека. ...О, жалкая толпа... И когда падет великий Рим... А Рим падет... Они проклянут не тех Цезарей, которые отправили на кладбище самые блестящие фамилии, которые развратили воинов подачками, а народ роскошью, превратив Рим в гнойную опухоль,— а того, последнего, жалкого и невинного властителя, при котором случится катастрофа! (171).

Нравственное попустительство Сенеки в угоду личной жизни оборачивается всеобщим попустительством злу: здесь и пример матери («Пусть убивает — лишь бы царствовал»), и не-

заметное поощрение низменных инстинктов Нерона (Нерон. Ты сказал... философ должен стремиться совсем к иной любви — к духовной... А потом, как-то «невзначай...», «незаметно...» оставил мне деньги), и страх всего общества («Да здравствует Цезарь тридцать раз — мы всегда желали такого Цезаря как ты...»). Это всеобщее попустительство, как бумеранг, оборачивается трагедией для тех, кто бесстрастно взирал или поощрял Нероново возвышение по трупам: комедия, которую играли фарисеи, оборачивается для них трагедией.

Меняет свою позицию и Сенека, считавший «природу человека в основе непорочной»[7].

Сенека. Природа обыскивает нас при входе и при выходе. Голыми пришли, голыми уходим (172).

Сенека противоречит самому себе, утверждая, что злополучие Нерона определено с рождения, что садизм и бесноватость — «это природные свойства его натуры», снимая тем самым с себя ответственность за последствия метаморфозы Нерона и Аполлона в Тигеллина.

С презрением отзываясь о поэте Лукане, прославляющем недостойные забавы Цезаря, Сенека осознает, что сам является оборотной стороной Лукана, ведь именно Сенека заставлял Сенат не только признавать правомерность убийства старого Клавдия, Агриппины, Октавии, но и воспевать эти убийства, возлагая на голову Цезаря всякий раз венок Триумфатора «За спасение Отечества» ... Сенека, оправдывая убийство матери Нероном, руководствуется идеей высшей целесообразности, фактически это он «отдал эту недостойную женщину на алтарь римской свободы» ради Рима, он предотвратил смерть Нерона, но ради себя он убирал все помехи на пути к славе и власти:

Сенека. ... Агриппина была ужасная женщина. Хотя смерть ее ужасна... мы, граждане, не смеем не думать о благе отечества... Победи Агриппина — и тотчас же вернулись бы страшные времена... Поэтому восславим судьбу за победу Цезаря (165).

Такая многомотивность поступка исходит из двойственности Сенеки (для себя и для мира) и подтверждает доминанту его характера. Деградация нравственного сознания Сенеки очевидна: духовные ценности, приобретенные им, обесцениваются, извращаются. Всякий раз после совершения убийства он, словно автомат, твердит: «А вспомни страшные времена Тиберия — Калигулы — Клавдия!» (165). Символом его жизни становится лживое слово, работающее на его самосохранение. Личные каче-

[7] Асмус В. Ф. Указ. соч. С. 492.

ства характера Сенеки — изощренность в оправдании, духовная корысть, властолюбие — превалируют над тем комплексом идей, которые ранее выработало его теоретическое нравственное сознание. Надежды на то, что «Нерон перебесится — и Рим получит великого Цезаря», сменяются у Сенеки на боязливое ожидание будущего («только терпимость и нравственные беседы размягчают его душу») и на покорность в ожидании новых зверств («Пусть скачет на колеснице, пусть играет на кифаре, пусть бросает диск — только бы никого не убивал»). Психология покорности злу заразительна. Когда речь идет о собственной жизни, цена ее оказывается выше цены тех идей, проповеди которых посвящена была вся жизнь. Исходя из того, что Сенека осознает мотивы поступков и видит их результаты, можно понять его стремление удалиться из Рима, чтобы не запятнать свое имя званием соучастника и подстрекателя.

Думается, новая позиция Сенеки — проповедь аполитизма — не столь прямолинейна, как это хочет показать сам философ. Причиной удаления Сенеки «из постылого Рима» служит, скорее всего, глубокое разочарование в результатах своей деятельности, тщетность попыток влияния на управление государством, а также осознание несостоятельности своего нравственного мира, влиявшего на воспитание «величайшего убийцы». Сам факт уклонения Сенеки от политики служит и следствием необходимости для Сенеки обдумать, осмыслить результаты своей жизни, прийти к какому-то итогу, но объективно это уклонение является утверждением тщетности противостояния (внешнего) диктатуре насилия, бесполезности всякого бунта. Но если Сенека окончательно разочаровался в результатах своей нравственной и социальной деятельности, то почему она оказывается во главе заговора против Нерона? Думается, что участие в заговоре объясняется двойственными причинами: это итог его внутренней работы, осознания ложности своего существования, но это и честолюбивая мечта о памяти потомков, забота об их мнении.

Вновь возвращаясь к настоящему времени пьесы, отметим, что «современное состояние» Сенеки в момент подведения итогов также двойственно: с одной стороны, Сенека находится во главе заговора, с другой — проповедует блаженный покой для философа. Сенека с горечью констатирует свое участие в «жалкой грызне» римских партий, представляется, в этом он искренен, ибо ситуация для лицемерных речей слишком неподходяща: это окончательное подведение итогов прожитой жизни в ситуации физической смерти. Сенека, убедившись в отрицательной результативности своей позиции, испытывая растерян-

ность и, в сущности, не понимая причин происходящей метаморфозы Нерона, разгула тирании в государстве, избирает другую позицию: «вне» этой борьбы, точнее—«выше» ее. Это осмысливается драматургом с нравственно-этической точки зрения: Сенека прекращает «бороться», позиция компромисса с обстоятельствами, с жизнью сменяется возвышением над ними. Но разве достаточно не делать зла, чтобы противостоять ему?

При всем эгоизме Сенеки, утверждает Радзинский, можно говорить и о его заблуждениях. Он верил в милосердие, добродетель, в бесконечное совершенствование человека, в торжество Добра над Злом. Другое дело, что его совесть была не развита так, как его ум: веря в милосердие, он стремился к нему через жестокость. Драматург утверждает мысль о том, что человек (а тем более философ — творец духовных ценностей) должен обогатить свой рациональный ум чувством, прежде всего совестью, которая позволяет человеку внутренне свободно совершить свой выбор. Парадокс нравственного сознания, поведения Сенеки заключается в стремлении к добрым целям, используя зло, поэтому его цель оказывается неоправданной. Сенека, понимая кризисность своего внутреннего мира, уходит от нищеты, считая, что позиция стороннего наблюдателя освобождает от пособничества злу. Но гуманизм человека измеряется в первую очередь «практическим участием» в борьбе за добро. В этом отношении закономерно возникает в пьесе тема аскетического стоицизма во имя людей, воплощенная в образе Диогена.

Философ Диоген призван в судьи Нерона и Сенеки. В отличие от Сенеки, бесстрастно относящегося к миру, Диоген нуждается в людях, так как в них он видит источник своей философии, поэтому отказывается обновить надпись на бочке: «Превыше всего — ни в ком и ни в чем не нуждаться». А ведь именно к этой истине приходит в завершении жизни Сенека:

> Сенека. ...Я прочту итог. (Помолчав.) ... Как затмевает разум и душу погоня за тщетой!.. Ни одна из римских партий не стоит покоя философа. Ибо только покой — только покой — дает нам возможность размышлять об истине... (172).

Если Сенека, проповедуя покой философа, отвергает материальные блага ради него, то Диоген, отвергая «лишнюю тяжесть», не отрицает участия в «грязной каше» борьбы, не отвергает мира и человека. Иной вопрос, какой должна быть позиция философа в этой борьбе. Именно это и есть практическая помощь запутавшимся людям «в грызне»: словно Прометей, помогает Диоген людям, не задумываясь о том, что в каждом новом веке его распинают на кресте, ибо не понимают, в чем

его корысть. Поэтому так органична в пьесе метаморфоза Диогена, продленная во время прошедшее и будущее: Христос — Прометей—Диоген. Это сострадание человеку, запутавшемуся в жизненных противоречиях, но сострадание деятельное, без расчета на вознаграждение потомками. Его философия аскетизма обогащена чувством, стремлением понять и оправдать человека, так как в каждом человеке всегда сохраняется искра, способная возродить его. В готовности Диогена к смерти ради людей (и недостойных) Нерон усматривает бунт человека против насилия, противоборство со злом:

Нерон. Я назначаю тебя — Прометеем! Завидная участь: сегодня утром тебя распнут на глазах целого Рима. Ты будешь терпеть мучения великого титана. Ведь Прометей, как и ты, очень любил людей. Но он не только любил — он пострадал за них (178—179).

Одним из критериев ценности идеи является ее подтвержденность опытом человека. Не убийствам и насилием должна входить идея в человеческий разум, а смертью своей нужно заставить людей задуматься; ради чего человек не пожалел жизни, в чем его идея?

Нерон. А знаешь, он победил тебя. Во всем, что он говорил, есть безумие. Но почему-то его безумие кажется мудростью.... а твоя мудрость всегда казалась мне глупостью (175).

Сенека понимает, что даже Зло, уверовавшее в свою безнаказанность, воздает должное героическим усилиям крупицы добра, а его философия, его рационализм, обращенный внутрь себя, не обогащенный чувством, обречен. Высшую истину, которую искал Сенека в уходе от противоречий жизни в покой, доступный лишь высшим существам — философам, открывает запутавшемуся мудрецу Диоген.

Нерон. Кого же ты собираешься любить, старик?

Старик. Всех... Мы все вместе — род человеческий... Мы поддерживаем общий свод... Он — это я. А я — это он. Я — это ты... а ты — это я... И если сейчес я возненавижу тебя — я возненавижу себя. И если я возненавижу его — я опять возненавижу себя. И если ты убьешь меня — ты убьешь себя (177).

Старик Диоген говорит о том, что в каждом человеке заложены разнообразные возможности и то, какие именно из них будут развиваться в нем, зависит не только от самого человека, но и от духовной обеспеченности окружающих людей. Диоген призывает к единению людей, ибо видит смысл человеческой жизни не в автономии человека от мира, не в утончен-

ной гипертрофии своего интеллекта, он проповедует обогащение теоретической этической мысли чувством понимания людей, сострадания им. И именно сострадание людям — причина, источник зарождения чувства нравственной ответственности человека за состояние своей души перед собой и перед людьми. По мнению драматурга, только в такой связи общественного и личного возможно прогрессивное движение истории. Сенека же, проповедующий «одну и ту же роль в жизни», прибегает к метаморфозам в столкновении со злом, идет на нравственные компромиссы и предательства, прикрываясь внешней свободой независимого философа. И еще одну истину вслед за автором открывает Диоген: стремиться к любви людей невозможно через насилие, гуманная цель должна быть оправдана и средствами ее достижения. Поэтому терпение и покорность в страдании Диогена не есть попустительство злу, они подкреплены деянием во имя человека. Именно такого доказательства поступком не хватает Сенеке в системе аргументов своей позиции.

«И вдруг быстро Сенека подходит к пустой бочке и неуклюже влезает в нее. Голова Сенеки исчезает в огромной бочке» (182).

Драматургу значим не только факт этого поступка, но особенно его причина. Думается, что Сенека решился на самоубийство не потому, что он вдруг полюбил людей и сразу же воспринял идею Диогена. Э. С. Радзинский — драматург жесткого, трезвого реализма и не питает иллюзий в отношении моментального выпрямления личности. Очевидно, процесс осознания ложности своего существования шел в душе Сенеки — не случайно он призывает смерть буквально, не видя выхода:

> Сенека. ...Смерть поджидает всех: ... и нас... и палачей наших. Всем придется сбросить эту временную телесную оболочку, чтобы вернуться в дом свой... Вот почему ныне я живу, радуясь малейшим признакам дряхлости. Я с восторгом ощущаю, как каждый день проникает старость сквозь оборону моего тела, ведя за собой вооруженную смерть (172).

Заняв место Диогена, тем не менее «Сенека в бочке» символизирует идею прометеизма. Представляется, что это уже не комедия. Сенека, приговоренный к смерти своим учеником, на себе ощутил двойственность своего существования, возможность различного толкования прожитой жизни (вспомним легенду об афинском философе). В этом поступке Сенека впервые выразил нравственный протест против стихии насилия, обвинив его не с позиций умозрительного философствования, а с точки зрения нравственного существования в обществе. Этот

поступок философа символизирует преклонение перед гуманизмом философской мысли Диогена, трагическое понимание невозможности ее восприятия, ибо слову Сенеки никто не верит.

Нерон. Да, мой брат Диоген — умер. (Кричит, обращаясь к бочке.) ... Ну что, пустое дерьмо? (...с размаху бьет по ней ногой,— вопит от боли...)

Голос из бочки. Отойди, Цезарь...

Нерон (отступает в ужасе). Сенека!..

Голос из бочки. Ты ошибаешься, Цезарь меня зовут Диоген. И ты загораживаешь мне солнце.... (182).

Думается, что таким финалом (Сенека умирает не той смертью, какую ему определил Нерон) автор утверждает, что Сенека все-таки совершил поступок-доказательство: он сделал выбор смерти, предпочтя «легкой смерти» «трудное дело» продления идеи любви к людям, так и не успев до конца осознать и принять ее. Драматургу важно, что решение уйти из жизни зрело в Сенеке (в его речи в «первой» части это главная мысль), а после диогеновского доказательства поступком стала тем более очевидна беспомощность и преступность философского фарисейства Сенеки. Таким образом, можно утверждать, что исполнение приказания Нерона совпало с внутренним собственным решением Сенеки, преодолевшим «лакейство мысли». Очевидно, это же хотел подчеркнуть драматург, дав Сенеке возможность выбора смерти.

Извлекая горький урок из судьбы древнего мудреца, Э. Радзинский показывает, каких духовных потерь стоят человеку его ошибочные моральные установки, не осуждая однозначно Сенеку, призывает человека задуматься перед совершением поступка, влекущего за собой необратимые последствия.

Т. Л. Рыбальченко

ЖАНРОВАЯ СЕМАНТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИДЕЯ ПОВЕСТИ В. ЛИЧУТИНА «ВДОВА НЮРА»

«Понимание литературных форм может быть достигнуто на пути их выведения из содержания жизни и литературы», — писал Г. Д. Гачев[1], восстанавливая в правах идеи А. Н. Веселовского о том, что определенный тип отношения человека и мира порождает определенный тип организации внутреннего мира художественного произведения, т. е. определенный жанр. Особенно явственна связь жанровой семантики и эстетического смысла «ситуации жизни» в период генезиса жанра, затем память жанра возрождается в каждом новом творении. Эти положения генологии стали как будто аксиомами, но споры возникают всякий раз при выявлении семантики конкретных жанров, а среди них наиболее трудно поддающегося определению — повести.

В жанровую семантику мы включаем воплощенные в художественном мире общую ситуацию жизни (объективная сторона жанровой семантики) и общую эстетическую оценку воссозданного состояния жизни (субъективная сторона жанровой семантики). При таком понимании жанровой семантики нельзя смириться с расплывчатым ее определением, когда повести, например, отводится право выбирать предметом то характер человека в его субъективной значимости, то среду, окружающую человека, то историю взаимоотношения человека со средой[2], в результате чего внутрижанровые модификации растворяют в себе общую жанровую идею. Повести вообще «не повезло», ее определения порой взаимоисключающи[3], в опреде-

---

[1] Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С. 17.

[2] Так определяется жанровая «специфика» повести в книге Н. П. Утехина «Жанры эпической прозы» (Л., 1982. С. 65).

[3] Ср., например, толкование повести В. В. Кожиновым (КЛЭ. Т. 5. С. 814—815) и В. С. Синенко (Синенко В. С. О повести наших дней. М., 1971. С. 10).

лении жанра все ссылаются на ее «протеичность», пограничность. Действительно, недолгая по историческим масштабам история русской повести дает богатую палитру жанровых вариантов, вбирая в себя опыт и возможности других жанровых законов. Однако магистральной линией развития повести стало, пожалуй, воплощение текучей, многосложной действительности через феномен человеческой судьбы, всей жизни человека.

Уже в момент формирования повести В. Г. Белинский, говоря о многогранных возможностях повести «ловить» события жизни, «вместить в себе все, что хотите»[4], все же выделил собственно повестный угол зрения: интерес к человеку, существу самостоятельному, свободно действующему, индивидуальному: «Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе»[5]. Белинский относит эту мысль ко всей «поэзии реальной», но далее, выдвигая роман как главный жанр «реальной» поэзии, он отводит ему назначение создать «единую картину» дробной современной действительности. В отличие же от западноевропейской новеллы русская повесть «опредметила» в своей форме интерес не к отдельному проявлению человека, не к моменту его свободного жеста, поступка, не к моменту столкновения с обстоятельствами, но интерес к судьбе человека, ее предопределенности и зависимости от индивидуальной воли. Уже в «Повестях Белкина» и других повестях А. С. Пушкина тема судьбы, поиск смысла отдельной человеческой жизни — главная проблема и главный аспект исследования жизни через целую человеческую жизнь. Н. В. Гоголь, с его интересом к среде, в повестях выходил к вопросу о назначении, смысле и ценности индивидуальной человеческой жизни.

Для формирования жанровой идеи и жанровой структуры большое значение имеет то, что повесть возникла в период становления реалистической эстетики, когда рождалось понимание человека как существа текучего, меняющегося, поэтому открывался человек не в одном поступке, каким бы характерным он ни был, а через смысл всей его жизни. Думается, влияние на семантику жанра повести оказала и житийная традиция в русской прозе, не столько прямо (такое влияние очевидно во второй половине XIX века у Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского), сколько своим утверждением значимости нравственной идеи для судьбы человека. Повесть открывала ценность человеческой жизни не в духовной свободе

[4] Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя//Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1976. С. 150.

[5] Там же. С. 144.

как таковой, а в ее обеспеченности индивидуально осознаваемым идеалом. Рождение повести именно в русской литературе связано с осложнявшим состоянием русской жизни, осложнявшейся связью отдельной личности с социальным процессом, с сословными ограничениями в реализации социальной активности личности. Сфера внутренней жизни становилась автономной ценной сама по себе : «без отношений», проявлением духовной самостоятельности.

Не случайно оживление памяти жанра в русской современной литературе началось в 60-е годы. Мы далеки от прямого социологического объяснения расцвета повести в конце 60-х— середине 70-х годов временем застоя, отчуждением личности от активного социального творчества. Но социальная ситуация — «прозаическое состояние мира», «равнинное течение жизни», «бремя (и время) штиля» — сделала очевидной значимость индивидуальной нравственности для самоопределения личности, органического формирования идеалов человека как для самого человека, так и для сохранения общественных идеалов. Вот почему во всех жанрах картина мира спроецирована на сознание человека, «внутренний человек» выдвигается как главный предмет исследования. Как распоряжается собой человек в огромном движущемся мире? Этот вопрос оживляет повестную семантику: признание значимости, ценности индивидуальной человеческой судьбы, соединяющей человека с миром.

Повести Ю. Трифонова и В. Быкова, Г. Семенова и В. Маканина, В. Распутина и А. Кима исследуют идеальные и неидеальные судьбы, свободу и фатальную подчиненность героев обстоятельствам. Но оценка конкретной судьбы героя есть производное общей эстетической концепции: внутренний мир человека не должен поглощаться целиком внешними обстоятельствами, он сохраняет свободу и самоценность в поисках связей с миром внешним. В этом залог богатства жизни и залог ее развития. Поэтому рядом с романом, дающим систему социальных связей личности, повесть остается лидирующим жанром в прозе 70-х годов.

Попробуем показать, как возрождается повестная семантика в повести В. Личутина «Вдова Нюра» (1973). Повесть эта выбрана потому, что в центре ее характер, сформированный традиционной народной культурой, следующей установлениям среды, но и в исследовании такого характера автор обнаружил индивидуальное самоосуществление человека, утверждает ценность внутреннего человека. В центре повести В. Личутина индивидуальная судьба, разворачивающаяся не в череде столкновений с действительностью, а как постоянное противостояние действительности, сохранение индивидуальности в меняющихся

обстоятельствах. Повесть представляет собой не жизнеописание, а жизнеосознание. В этом проявилась особенность современной повести, повести 60—80-х годов, когда стало важно выявить не только событийную, объективировавшуюся, материализовавшуюся сторону человеческой жизни, но и духовную жизнь, стало важно показать, осуществилась ли жизнь человека как духовная деятельность, есть ли эта индивидуальная жизнь результат волеизъявления самого человека. Об этом аспекте как главном в творчестве В. Личутина говорит И. Виноградов: «Герои ... стремятся осуществить свою жизнь как акт осознанного духовного выбора, и именно этим они более всего, может быть, автора и занимают»[6].

Проблема соотношения потребностей жизни и воли личности, объективного хода социального развития и целей личности воплощена не как открытие противоречий, что свойственно рассказу, и не через воссоздание картины общественного развития, в которую вплетена индивидуальная жизнь, что возможно в романе, эта проблема входит в повесть как исследование субъективных духовных ценностей личности, направлявших жизнь, судьбу человека.

В повести акцентировано внимание к особенности судьбы героини, подчеркнуто ее одиночество, независимость ее бытового уклада от общественной помощи. Вдовство Нюры, ее возраст, ее промысел (охотница), отдаленность от деревни ее жилья — это те конкретные обстоятельства, которые вынужденно обострили самообусловленность, замкнутость, свойственные малому миру деревенского жителя. Известно, что уклад деревенской жизни требует, чтобы каждый двор целиком был самообеспечен. Но Нюрина независимость подчеркнута, осознана ею и средой. Среда оценивает особенность ее жизни негативно, видя в этом отступление от норм человеческих связей: «бабой-ягой» называет внучка, «лешачкой» называют бабы в магазине. Сама Нюра равно и страдает в старости от одиночества, и ощущает его как позицию: «Раньше охотница жила всегда сиротой посреди людей и, навещая деревню, постоянно замечала ... что людям не до вдовицы, у них свое незабываемое горе, свои неиссякаемые заботы, и собственным присутствием она, Нюра, как бы мешает однодеревенцам проникнуться своими думами и делами; и потому, переживая за близких ее сердцу печищан, она стремилась уйти от них, чтобы собственное несчастье и сиротство каким-то боком случайно не переложить

[6] Виноградов И. Горит душа Вазицы//Дружба народов. 1980. № 2. С. 257.

на них»[7]. Источник ее мужественного одиночества — в ней самой: «...где-то в самой глубине души она чувствовала постоянное тепло и свет крохотной свечечки, не дающей затемниться жизни, погрузиться ей во мрак того, отчаяния, которое даже людей сильных лишает твердости разума» (18).

Выключенность из людской жизни, из истории подчеркнута и тем, что общее горе — смерть Сталина — не задевает ее, она думает о своем горе — о годовщине смерти сына, она не испытывает отчаяния от мысли: как жить дальше без вождя. Нюра отделена от людей и тайной рождения сына, и тайной его погребения, таким образом, не вся ее жизнь открыта людям известна.

Но более всего закрыта от других жизнь ее души: ее мыслей и ее чувств. Повесть строится на изображении этой скрытой от людей внутренней жизни, вскрывая как движение сознания в реальной действительности, так и заново переживаемое прошлое. Повесть подобной двуплановой структуры широко представлена в литературе 60-х—70-х годов, жизнь человека в ней дается концентрированной в сознании, переживаемой заново. Мы называем ее вслед за А. Г. Бочаровым повестью «подведения итогов». Повесть Личутина, однако, ослабляет нацеленность на итог, на постижение смысла жизни. Героиня повести Нюра Питерка несет в себе весь опыт прожитой жизни постоянно: итоги, а точнее, смысл каждого поступка умеет определять в каждой возникающей жизненной ситуации.

Пережитое не просто вспоминается Нюрой, но оживает, смешивается с явью, по-новому оценивается. Реакция на внешний — вещный, предметный — мир вбирает в себя и сиюминутный отклик, и оживление прошлых ощущений. Здесь происходит соединение стабильного и изменчивого в сознании: мир вещей стабилен: тот же самовар, что разорил в детстве сын; тот же «натюрморт» на столе: картошка в мундире в 1953 году, что и во многих ситуациях прошлого; шкура медведя, побежденного Нюрой в давней схватке. Но мир души активнее, произвольнее мира вещей, преображает жизнь: «Это случилось так давно, и разве можно все воспринимать по-прежнему и чтобы ничего не переменилось в душе, не переставилось местами в ней: так не бывает с человечьей жизнью, когда заново припоминаешь ее и как бы снова переживаешь в мыслях» (22)

---

[7] Личутин В. Вдова Нюра//Роман-газета. 1981. № 9. С. 18. Далее повесть цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

И Нюра оживляет и явь, и воспоминания, и вымысел: не помнит лица мужа, но случайный эпизод молодости, когда Семейка Нечаев обнял ее, пробудив волнение, Нюра помнит и развивает в фантазии в историю любви, в воображении преодолевая нереализованность надежд. Прошлое вновь стучит в дом Нюры, и она выходит встречать, как в двадцать девятом году, Креня, привезшего тело ее сына: «...Так желала увидеть подле себя живую душу, что, словно бы наяву, услышала, как скрипуче заговорили ступени крылечка, заходила под шальной ногой промерзшая дверь, кто-то пьяно матерился и икал. «Осподи, кого это несет на ночь глядя? — спросила себя Нюра, потуже запахнулась в полушубок и вышла в сенцы ... — «Ну-ну, не шуткуй, Михайло Крень, царствие ему, злодею, еще в двадцать девятом погибнул, чуть опосля моего сына».—«А ты не боись, ты дверь-то отпахни да глянь» ... И легко, с какой-то надеждой и неясным любопытством откинула Нюра щеколду. В проеме двери стоял сутулый мужик с закуржавевшей бородой и чугунными глазами на покойницком лице» (18—19).

Критики отметили внимание В. Личутина к «сокровенному человеку», «к таинствам пребывания людей на земле». Между тем исследование богатой, сильной жизни души не самоценно в повести. Личутин выводит свою героиню в круг социальных обстоятельств, обусловливая интенсивность внутренней жизни не только одиночеством, но и суровостью северной жизни, отбиравшей людей, способных противостоять стихии природы и социальному произволу. Своеволие Нюры, ее независимость сформировались в социальных условиях, и наоборот, сила ее характера обусловила особое положение Нюры как по отношению к родственной ей среде, так и по отношению к историческим изменениям.

В повести нет подробной истории формирования характера, но открывается диалектика типичного, свойственного северному крестьянскому миру, и индивидуального. Жизнь Нюры подчинена установленным нормам, в ней многое предопределено не личным выбором, а случаем или обычаем. Так отцом (обычай) определена ее личная судьба, муж был выбран отцом по произволу (случай). Нюра не испытывала любви к нему, даже родив дитя. Вдовой ее сделала случайная смерть мужа. Но Нюра, с восемнадцати лет вдовствуя, не меняет судьбу. Воля свекра отделила ее с мужем от деревни, но Нюра не возвращается в деревню. Случайно обрела она взамен умершего ребенка Акима, но Аким становится ее сыном как бы и по плоти (ей чудится, что именно его она рожала).

Личутин дает традиционное для деревенской прозы толкование основ народного характера: признание законом для себя того места в жизни, того круга связей, обязанностей, который предопределен внеличностными силами, т. е. представление человека о судьбе, о предопределенности его индивидуального бытия: «Каждому своя судьба поставлена, от судьбы не спрячешься» (25). Однако, по Личутину, в подчинении судьбе проявляется нравственная активность личности. Нюра сохраняет не верность погибшему и нелюбимому мужу, а верность тем нормам любви, которые приняла от людей, от среды как личные: «... Сразу не нашлось подходящего мужика, и, поджидая, присматривая его на миру, старела незаметно Нюра. И согрешить боялась... не то что пугалась, а как-то странно было ей кого-то любить украдкой, мимоходом, распахивая всю себя первому встречному, чтоб тот взял ее небрежно и бросил тут же ... никогда не вспомнив больше. Ведь не звери же, осподи, сбежались-разбежались» (22).

Здесь очевидно, что не боязнь молвы, а родовая человеческая нравственность регулирует поведение личутинской героини: осознание человеческой природы ведет к строгому исполнению именно человеческих норм любви, и в этом исполнении нет автоматизма, напротив, оно требует мужества. Личутин показывает не драму преодоления собственного желания, а драму нереализованных потребностей души. Действительность не дала исполниться мечте о нравственном чувстве, и Нюра драматично ощущает свое одиночество, поддерживая себя именно душою, «мечтою-фантазией» о Семейке Нечаеве.

Ненавистное вначале место в стороне от мира стало ее местом, ею было обустроено, очеловечено и теперь не может быть оставлено, хотя не раз звали ее в деревню и свекор, и брат, и невестка. Так предопределенная обстоятельствами судьба человека становится творением его, человека, воли, верности, нормы морали — личной моралью, духовная полнота скрепляется духовной стабильностью. Подобный характер дается Личутиным в изменяющихся социальных обстоятельствах, что позволяет поставить вопрос, как соотносится воля индивида в исполнении своего предназначения, судьбы с социально-историческими потребностями.

Мир социальный Нюра воспринимает как данность, где человеку предназначено лишь стоически защищать личное достоинство, законы своей жизни от посягательств извне, от несправедливости. Так, несправедливость Креня (в голодный год он дает ей гроши за шкурки зверей) воспринимается Нюрой прежде и только как унижение ее достоинства, ее задевает

превосходство Креня, а не несправедливость имущественного, классового неравенства. И бунт Нюры направлен не на борьбу с Кренем, а на восстановление своего достоинства: она режет шкурки, не отдавая их хозяину положения.

Революционные идеи, проникающие в северную деревню, не принимаются Нюрой не из-за ее социальной отсталости, а потому, что противоречат ее субъективным убеждениям. Ее сознание опирается на природные законы как высшие, безусловные, и потому идея сына — переделать мир, сделать условия человечными, дать всем равное право на радость — ей представляется ложной. Она считает неосуществимой идею равенства, ибо в ней неискоренимо представление о неодинаковости, данной природой людям: «...Одинаково-то люди никогда жить не будут. Уж такая это природа. Один живет—красуется ,другой — позорится. Не нами поставлено, не нам и менять-то. Разве всех уравняешь? Звери разны, дерева в лесу разны, а тут люди...» (19).

Есть еще один источник несогласия с Акимом: неприятие насилия. Всякое насилие в социальной сфере видится ей попранием всеобщего нравственного закона. Война, предшествовавшая революции, обнажила зло в людях, расчеловечила, сделала человека «хуже ... оборотня людского». Ее тревожит опасность жестокости, сомнение, можно ли создавать добро злом: «Вот и сынок, Акимушко, через сражение прошел и окаменел поди, чует-нет людские страдания, когда вершит суд. Как тут распознать, где найти меру, господи, чтобы добро на добро и зло на добро. В Евангелии же сказано: и предаст брат брата на смерть, и отец — сына, восстанут дети на родителей и умертвят их» (19).

Мечта сына дорога Нюре, но ее представления о жизни остаются устойчивыми и перед материнскими чувствами. Гибель сына подтверждает ее правоту: «Всем мил никогда не будешь»; подтверждает правоту Евангелия, в которую верит Нюра: «И предаст брат брата на смерть» (Акима убил его брат по отцу Мишка Крень). Нюра не отдает людям своего сына, ни тем, кто не услышал его чистой мечты о радости для всех, ни тем, кто вместе с Акимом хотел переделать жизнь, но осквернял его мечту местью, злобным самоутверждением, как Афоня Мишуков (Путко). Почувствовав «полное обнажение и освобождение души» в Афоне, упивающемся властью, Нюра «не отдает сына на изголение» и сохраняет его только для себя, тайно хоронит.

Так Нюра становится в оппозицию к людям, к истории, но оппозиция не доводится до конфликта, до мести, и после гибели сына идея справедливости движет Нюрой. Даже готовая

к мести убийце Акима Мишке Креню, она с облегчением восприняла то, что природа сама восстановила справедливость: спасаясь от наказания, Крень утонул в полынье. Она хоронит старшего Креня, ненавидимого деревней, унижавшего и ее, но перед обычаем, нравственным законом Нюра смиряет обиду и злость, распространяя своим примером действие нравственного закона на других. Так, ей помогает, «злясь на свое рвение», милиционер Ваня Тяпуев, но «какая-то человечья пружина или совестливость удерживали его возле удавленника, а может, был Ваня просто человеком порядка» (28). Действиями людей удерживается нравственный закон в острейшие периоды социальной борьбы.

Однако задача повести не столько выявить общественный смысл действий героини, сколько возможность сохранения индивидуальных ценностей. Даже материнское горе не поколебало потребность все происходящее в обществе мерить меркой справедливости и следовать требованиям совести. Она несет еду арестованному свекру, так как видит бесчестные мотивы его наказания (не дал председателю коней и водовозной бочки), она отказывается голосовать в 1936 году за Ваню Соска, тогдашнего председателя. И справедливость нередко восстанавливается действиями подобных «людей порядка»: вернули Нюру из Архангельска, вернулся в деревню высланный несправедливо Усан.

Нравственное индивидуальное противостояние несправедливости возводится Личутиным в степень идеального, в нем видится значение каждого отдельного человека в историческом процессе, в нем спасение от духовного рабства; Нюра и о Сталине думает после его смерти как о равном: «Значит, не бог был, раз ничего не случилось».

Так в повести возрождается житийная семантика. В индивидуальной судьбе открывается подвижническое служение устойчивым идеалам; духовное противостояние преходящим потребностям, страстям; отшельничество, вызванное непониманием окружающих; страдания человеческого духа от людского зла, от одиночества. Выявление идеального, образцового влечет за собой возведение индивидуальной судьбы на уровень всеобщей. При всей исключительности, непохожести жизни Нюры, она приняла земные муки и не расчеловечилась, осталась твердой в своей вере. Обобщенно-символический смысл судьбы Нюры намеренно сближен с хрестоматийной схемой житийного жанра и, конкретно, с житием богоматери. Параллель подсказана и тайной рождения Акима, и его всечеловеческой идеей счастливой жизни, и его смертью за идею и за людей, аллюзии

заданы деталью: «Аким лежал деревянно, распластав в стороны ноги, словно бы его приковали гвоздями» (21).

Страдания Нюры тоже спроецированы на страдания Марии, на ее вознесение. Такова сцена в бывшей часовне: «И женщина вдруг ощутила свое худое угловатое тело, распростертое на жестком ложе. Ей показалось, что она распята и оголена для всеобщего посмотрения, потом неисповедимая сила подняла примост с ее худосочной плотью и понесла» (18).

Библейская символика позволяет выявить общезначимый смысл этического стоицизма. Но повесть опирается на память жития не только для отождествления, но и для отталкивания. Нравственный закон дан не сверху, не божественным откровением, а открыт, во-первых, самим человеком, во-вторых, опытом всей прожитой жизни. Следование нравственному закону не отделяет от земного мира, а соединяет с ним. Неожиданна для жития развязка сюжета: на границе жизни Нюра обретает новое понимание жизни.

Прежде всего она испытывает потребность в людской поддержке. Она и раньше не порывала с людьми: «жизнь обретала смысл» от понимания, что она может всегда вернуться к людям. Внешне, делом своим она всегда была связана с людьми, была одной из лучших тружениц, как передовой промысловик охотница дважды ездила в Мезень на слет ударников. Теперь же «впервые, пожалуй, почувствовала полную старость... и всю безысходность житья» и ждала «негромких добрых слов, от которых бы душа ее окрепла и возмутилась смерти» (18). Противостояние действительности, отступающей от субъективных представлений человека о норме, справедливости, открывается своей вынужденной противоестественной стороной.

На исходе лет она начинает по-новому понимать идею сына. Теперь Нюре открывается, что его мечта не противоречит высшей истине, универсальным законам бытия. Казалось бы, правда сына доказана самой историей: торжествуют новые отношения, новый уклад. Однако Нюра ищет нравственную правду, чтобы ею поверить реальную действительность. И уточнение картины мира в сознании героини Личутина идет не под влиянием случая, а в результате длительной духовной работы, в результате накопления духовного опыта в течение всей жизни. Вот почему не озарение, что свойственно новелле, а постепенное и постоянное приближение к истине, духовная биография человека воссоздаются в повести. Потому нет и ломки мировосприятия, есть его обогащение, а стабильным остается то, что законы индивидуальной и общественной жизни Нюра выводит по-прежнему из универсальной сферы природы. Так, природа

давала аргументы в споре о возможности равенства людей, теперь из природного же закона Нюра выводит понимание равенства людей перед смертью: «... в эти минуты крайнего одиночества все равны» (22). Из природного установления выводит она и смысл человеческой жизни. Охота — древнейшее дело человека, исполнение закона природы: продолжение жизни через смерть. Она задумывалась, почему не испытывает чувства греха: «Нюра, по ее разумению, не творила тем самым греха, ибо всевышним разумным желанием поставлено помимо нас и навечно, чтобы каждый имел свой смертный предел и свою особую смерть: домашней скотине от топора пасть, птице боровой удавлену быть или застреляну — но в свой час, а человеку положено кончиться на домашнем одре под косой костлявой старухи» (16).

Отыскивая природный закон как основу поведения человека, Личутин делает его человеческим, утверждая активность человека в определении границ распоряжения природным правом. Границы действиям человека открываются каждым заново. По словам церковного старосты, «нет предела людскому гневу, но есть мера зла и отмщения, которую переступит лишь сатана» (28), человек же должен сам ставить пределы своему гневу и своему праву. Нюра открыла эту необходимость собственным опытом охотницы: осуществляя природой данное право принести смерть, она не должна посягнуть на продолжение жизни. История охоты на лося во время гона, когда природа «упредила» ее, посягнувшую на закон продолжения рода, остается в сознании Нюры и становится основой для понимания особой роли человека в природе.

Итоговые ее размышления сближаются с мечтой сына о необходимости разумного, нравственного устройства жизни: «Неужели человек создан только едоком? Но зачем тогда ему голова дадена? У волка нету разума, заяц — тот совсем глупый, и только человеку положено все. Знать, природа, мати наша всеобщая, породила поначалу зверя всякого и рыбу, потом мошку и пакость да птицу, а потом уж человека. Но ежели первые детки для всего миру строятся, то последний — для матери, для сохранения ее покоя. Может, и задуманы были люди как хранители матери единой, а получились едоки-дармоеды» (25).

В природном устройстве Нюра находит подтверждение идее сына о долге не просто сохранять себя и закон в себе, но и исполнить, осуществить этот закон. Поэтому рядом со словом «дух» встает слово «воля» («Во всем дух и воля»),

в котором сливается внешний и внутренний императив, воля жизни требует воли от человека исполнить его предназначение.

Повесть ограничивается все же утверждением личного мужества в сохранении нравственно цельного образа жизни, в сохранении человеческого достоинства. Нюра заставляет себя «жить», «пересиливая натуру и свои мысли», находя опору в себе самой, учит этому золовку Калиству: «Ты, девка, прибери себя к рукам». В повести дан выход в социальную жизнь не как исполнившееся единение, а как потребность личности. Выражено это не только в том, как засобиралась Нюра к Семейке Нечаеву, несмотря на обидное письмо, она услышала зов о помощи и готова помочь. Выражено это не только устойчивым психологическим состоянием героини, которая теперь не может без людей, но и внутренней атмосферой художественного мира. Тепло деревни и холод леса, холод одинокого жилья — камертон, данный началом повести, становится повторяющимся мотивом; обрамляют повесть приходы Нюры в деревню. Так утверждается не противостояние идеала и жизни, а необходимость их воссоединения. Эпические ценности повесть выражает в конкретной судьбе, но сохраняет и свою специфическую жанровую семантику: утверждает святость индивидуальной человеческой жизни, истолковывает человеческую судьбу как проявление индивидуальной воли.

В. А. Суханов

ПРИНЦИПЫ ВОПЛОЩЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ Ю. ТРИФОНОВА «ВРЕМЯ И МЕСТО»

В последней трети 70-х годов в литературном процессе отчетливо обозначились новые тенденции в эстетическом осмыслении действительности. Если в начале 70-х годов в художественном сознании доминировала идея поиска в жизни идеального начала, то с конца 70-х годов литература заговорила о хрупкости идеала, о силе объективного давления обстоятельств, способного разрушить его («Дом» Ф. Абрамова, «Пожар» В. Распутина, «Игра» Ю. Бондарева, «Плаха» Ч. Айтматова, «Печальный детектив» В. Астафьева). Эта тревога ощутима и в прозе писателей, заявивших о себе в полный голос в конце этого десятилетия (Р. Киреев, А. Ким, В. Крупин, В. Личутин, В. Маканин).

Смещение акцентов в эстетическом сознании определило изменение в соотношении позиций героя и автора в структуре произведения. Усиление авторской субъективности связано с ощущаемой писателями потребностью лицом к лицу встретиться с читателями, передать глубоко личный взгляд на происходящее в действительности, открыть свое человеческое и гражданское «я». Нарастание этой тенденции позволило некоторым исследователям заговорить о появлении «авторской» прозы как разновидности лирического типа повествования[1].

Эти изменения обнаруживаются и в индивидуальных исканиях Ю. Трифонова 70—80-х годов. Увидеть их позволяет исследование романа «Время и место» (1980).

Процесс осмысления этого произведения в критике и литературоведении движется крайне медленно, что объясняется не только сложностью самого произведения, глубиной поставленных в нем общественных проблем, но и общим состоянием критической мысли, пытающейся избежать анализа острасо-

[1] Иванова Н. Вольное дыхание//Вопросы литературы. 1983. № 3. С. 187.

циальных произведений[2]. Нельзя признать удовлетворительной и степень изученности романа. Внимание немногочисленной группы исследователей по преимуществу сосредоточено на отдельных образах и идейно-тематических пластах произведения[3], а его поэтика, т. е. принципы создания целостного художественного мира, выводящие к сущностным эстетическим представлениям Ю. Трифонова, еще не стала предметом обстоятельного научного анализа[4]. Данная ситуация определяет необходимость решительного поворота в сторону целостного изучения романа «Время и место».

Один из возможных путей, позволяющих приблизиться к решению этой задачи,— исследование принципов воплощения авторского сознания в общей структуре романа. Такой подход позволяет выйти и к пониманию жанровой специфики «Времени и места».

В системе персонажей романа центральное место отводится писателю Антипову и математику Андрею. Близость этих героев акцентируется сюжетно («Пляжи тридцатых годов») и фабульно («Переулок за Белорусским вокзалом», «Конец зимы ...»). Вместе с тем позиции, занимаемые ими в романе, различны. Антипов погружен в повседневное течение жизни, в «гигантские» мелочи бытия. Такая связь героя с изображаемой действительностью потребовала введение в роман повествователя, ведущего рассказ о жизни Антипова. Безымянный автор, открывая некоторые подробности своего детства, входит в роман как частный человек («Тверской бульвар 1»). Его обращение к судьбе Антипова мотивируется общностью судеб, общностью выпавших на их долю глобальных исторических испытаний (эпоха культа, война, сложные 70-е годы). Сопровождая героя на всех этапах его жизни, безымянный

---

[2] Этот момент справедливо отметил В. С. Перцовский в статье «Забота — общая» (см.: Перцовский В. С. Забота — общая//Лит. обозрение. 1987. № 5. С. 28—33).

[3] См.: Амусин М. Вопросы, поиски, обретения//Звезда. 1982. № 11. С. 182—191; Бочаров А. Листопад//Лит. обозрение. 1982. № 3. С. 45—48; Герасимова Л. Время, место, образ действия (о последнем романе Ю. Трифонова)//Проблемы развития советской литературы. Эпические жанры: идейно-эстетические искания, эволюция художественных форм. Саратов, 1985. С. 92—100; Иванова Н. Проза Ю. Трифонова. М., 1984. С. 260—278; Тевекелян Д. Сотри случайные черты//Новый мир. 1982. № 6. С. 216—234.

[4] Исключение составляют статья С. И. Ереминой и В. М. Пискунова, проясняющая особенности пространственно-временной организации романа, и отдельные интересные наблюдения над композицией «Времени и места», сделанные Н. Б. Ивановой. См.: Еремина С. И., Пискунов В. М. Время и место прозы Ю. Трифонова//Вопросы литературы. 1982. № 5. С. 34—65; Иванова Н. Б. Проза Ю. Трифонова. М., 1984. С. 260, 263.

автор обладает тем недоступным для Антипова познавательным избытком, который позволяет показать процесс движения в сознании героя. «Пройдет много лет, и он (Антипов.— В. С.) поймет, что что-то другое, переполнявшее его три ночи в степи, было тем, не имеющим названия, что человек ищет всегда»[5]. Однако в целом безымянный автор как частный человек не является носителем последней истины, его всеведение ограничено.

Иную позицию в романе занимает Андрей. Он входит в роман со своим словом и в отличие от Антипова выведен из повседневной жизни, связан с миром памятью и самосознанием, позволяющими обрести необходимую дистанцию для его понимания, преодолеть ограниченность его видения. «Воспоминательная» позиция Андрея определяет лирические принципы воссоздания прошлого. Память избирательна, она заново формирует мир по законам сознания вспоминающего ее субъекта. В воспоминаниях Андрея нет анализа противоречий действительности, как в воспоминаниях Летунова из романа «Старик». Здесь доминирует установка на выявление ценностного характера прошлого для отдельной личности. При этом основной эмоциональный тон отражает не сиюминутное и преходящее настроение героя-рассказчика, а его устойчивое эмоциональное состояние, тип мироощущения, т. е. в центре изображенных картин оказывается, по выражению В. Г. Белинского, «сам субъект и все, что проходит через него»[6]. Установка на лирическое самовысказывание определяет принцип движения воссоздаваемой героем-рассказчиком действительности: в его основе — развитие лирических тем.

Новелла «Центральный парк» открывается описанием парка. «Это вот что: шаркающая толпа на знойном асфальте, гул голосов, клочья музыки отовсюду, ее пух, ее сор, музыкальные перышки летают в воздухе, невидимые оркестры где-то выбивают свои перины, обертки мороженого под ногами, в урнах сам собой загорается мусор, растекание толпы, человеческий вар в лабиринтах аллей...» (205). Образ парка создается из сочетания микрообразов разных ассоциативных рядов (зрительных, обонятельных, звуковых). Как и образы у импрессионистов, он создается отдельными мазками, пунктирно. Из совокупности эти разных по значению микрообразов рождается ощущение одновременности их существования для вспоминающего соз-

[5] Трифонов Ю. В. Вечные темы. М., 1985. С. 307. Далее произведение цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

[6] Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды//Эстетика и литературная критика: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 510.

нания героя-рассказчика, слитности этих микрообразов в единый образ парка и вместе с тем внутренней динамики, обусловленной переходом одних ассоциативных рядов в другие (зрительных в обонятельные, обонятельных в звуковые, звуковых в зрительные). Внутренняя динамика, создаваемая с помощью смены различных микрообразов, рождает ощущение непрекращающегося движения («растекание толпы, человеческий вар в лабиринтах аллей, краткие спазмы, тугая пульсация ...»). Так образ парка в экспозиции новеллы рождает ощущение слитности, нерасчленимой цельности жизни и ее непрекращающегося «коловращения».

Вслед за описанием парка воссоздается резко контрастное его движению статичное, устоявшееся состояние человеческих взаимоотношений, неподверженное каким-либо изменениям: повторяющаяся каждый день игра в шахматы «до одурения», одна и та же процедура обеда, одни и те же расспросы Левкиной матери, однообразный жизненный распорядок героев («Мы пропадаем в парке до ночи, воюем со сторожами, скрываемся от милиции, уроки наши в загоне, учимся мы хуже некуда...»; 208). Описание статичного состояния мира человеческих отношений прерывается прямым вторжением рассказчика, уже не описывающего, но размышляющего: «Все так туго сплелось, так крепко перевязано одно с другим, как будто не может существовать отдельно: доброта и безвыходность, ликование и печаль, сладчайшая радость и смерть, и прочее, прочее, что кажется таким далеким. Например, парк и больница. Там люди веселятся, здесь страдают, а граница между тем и другим — ветхий забор из тонких железных прутьев. Стоит его перелезть, и вы там» (209).

Философские суждения рассказчика ассоциативно возвращают нас к образу парка, намеченному в экспозиции новеллы, и акцентируют в этом образе одну сторону — радости жизни, веселье («...тихая поднебесная жизнь гигантского колеса, закупоренные в люльках счастливцы, чье-то бормотание в микрофон, хохот перед зеркалами, в которых страшно себя узнать» (209). Вслед за этим суждением возникает описание «тыльной стороны» парка, соотносящееся с другим полюсом этого образа, намеченным в экспозиции новеллы.

Ср.: «Надвигается вечер, прохладой дышит овраг, лучше обойти его стороной, все это неизведанный континент, здесь свои джунгли, свои пещеры, свои коварные туземцы, добрые незнакомцы» (стр. 206).

«Начинается парк, его тыльная сторона, мусорные задворки, непролазная чаща, овраги, свалки, ржавое железо, обрывистые тропки...» (стр. 209).

Слитность жизни распадается на два крайних полюса, каждый из которых связан с определенной стороной образа парка: радости жизни (видимый парк) и смерть (оборотная сторона жизни, «задворки» парка). Герои новеллы оказываются помещенными между двумя этими полюсами, сигнализирующими о мнимой устойчивости изображенных отношений. Вслед за этим «сигналом» в системе персонажей появляется новое действующее лицо, Миньона. Сначала и она укладывается в устойчивый распорядок частного мира семьи Гордеевых (работает в парке, мальчики ее встречают каждый вечер), но ее появление сдвигает какие-то внутренние основы отношений в семье Левки. В отличие от Агнии Миньона начинает интересоваться разысканиями Станислава Семеновича по истории Нескучного сада, играет ему на мандолине, «они ходили по больничному двору, гуляли в парке, в Нескучном, и он все объяснял и показывал. И потом как-то вдруг выздоровел» (213). То, что казалось устроенным и раз навсегда расписанным, приходит в движение, о котором сигнализирует обращение героя-рассказчика к образу парка: «В парке все было как всегда — медленно вращалось колесо, шумели деревья, утиными голосами кричали речные трамвайчики, люди в белых рубашках толпились возле силомеров и, хохоча, лупили кулаками что есть мочи по черной блестящей бабке» (213). Но это иной образ, чем тот, которым открывалась новелла. «Коловращение» жизни уступает место повторяющемуся, размеренному, раз и навсегда заведенному ритуалу, а упорядоченное состояние человеческих отношений оборачивается их неостановимым и необратимым движением, разрушающим, отрицающим прежний установившийся миропорядок («гаснет» дружба Андрея и Левки, распадаются связи внутри частного мира семьи Гордеевых). «Начался дождь. Была осень. Пахло лекарствами. Все кончилось на больничном дворе, и здесь же, под дождем, начиналось что-то другое» (215—216). Жизнь начинает свое движение ко второму полюсу, к смерти, к уничтожению (сумасшествие Станислава Семеновича, самоубийство Агнии). Так, в самой коллизии реализуется лирическая тема, развивающаяся в новелле «Центральный парк». В ее финале вновь возникает образ парка, опустевшего, умершего, так же как и те люди, с которыми он был связан в сознании и памяти героя-рассказчика. «Во время войны парк был пуст и тих, на набережной, где раньше бывали гулянья, колыхались громадными серебристыми облаками отдыхающие аэростаты ... Они напоминали чудовищного размера коконы, из которых должны были когда-нибудь появиться фантастические бабочки. Может быть, они и появились. Я редко

бываю в парке. И не имею представления о том, что там сейчас происходит» (127).

Таким образом, разные позиции персонажей и характер их связей с действительностью потребовали различных принципов создания этих образов. Движение сознания героя — доминанта психологического романа, выражение субъективности и суверенности сознания героя-рассказчика, его индивидуального мироощущения — ведущее качество лирической прозы. Психологический анализ сосуществует в структуре романа с лирическим самовысказыванием, что определяет двуплановость произведения. Сопоставление двух мироотношений увеличивает эпическую емкость романа, создает представление не о единичной судьбе, а о судьбе целого поколения. В соотношении голосов Антипова и Андрея реализуется одно из основополагающих эстетических представлений Ю. Трифонова о диалогическом характере истины, о возможности каждого человека прикоснуться к ней.

Взаимодействие в романе нескольких субъектов сознания (безымянного автора, Антипова, Андрея) ставит нас перед необходимостью обнаружения «лица автора». Логика сознания автора как носителя последней смысловой инстанции произведения не может быть понята вне учета позиций всех сознаний. Их особую связь и открывает структура повествования.

Повествование во «Времени и месте» организуется с двух крайних полюсов человеческой жизни: от юности, от социального неведения к старости, к обретению духовной зрелости (Антипов) и от старости с ее знанием к осознанию ценностей прожитой жизни (Андрей). В структуре повествования воплощается р а с щ е п л е н н а я человеческая ж и з н ь: Антипов интенсивно проживает отведенное ему время, Андрей вспоминает пережитое, воскрешает его в памяти. По мере развития сюжета Антипов постепенно приближается к той позиции, которую с самого начала романа занимал Андрей.. Синтез этих позиций в финале романа, дополнительно подчеркнутый фабульно (встреча персонажей), возникающий при этом момент согласия Андрея с тем, как распорядился своей судьбой Антипов, свидетельствует о том, что жизненный путь Антипова известен герою-рассказчику. На это указывает и новелла «Пляжи тридцатых годов», где окончательный выбор Андрея (вспоминать или нет) совершается только после того, как раскрывается коллизия из детства Антипова.

Это недоступное герою знание Андрея открывает причастность последнего ко всем этапам судьбы Антипова. Рядоположенность позиций Антипова и Андрея совпадает с рядоположен-

ностью позиций Антипова и безымянного автора, что позволяет сделать вывод о тождественности позиций безымянного автора и Андрея, которые в этом случае представляют один субъект сознания. При этом познавательный избыток видения, необходимый для рассказа о судьбе Антипова, образуется из «воспоминательной» позиции героя-рассказчика. Возможность рассказа о себе самом может дать только самопознание, самоанализ, расщепляющий целостность личности на внутреннего субъекта и объекта, на *я- для- себя и другого,* с позиции которого может быть познана и оценена сущность этого индивидуального *я*.

Позиции героя и героя-рассказчика в романе — это частный опыт автора, расщепленный пополам и подвергнутый исследованию автором-демиургом. Голоса Антипова и Андрея — две ипостаси частного голоса автора, наравне с голосами других персонажей они подвергаются завершающей коррекции автора как творца целого. С позицией Антипова связан уровень повседневного сознания автора — частного человека, а с позицией Андрея — бытийного. Самоанализ индивидуального *я-для-себя* с позиции *другого* в себе, осуществляемый на протяжении всего романа, завершается в последней главе «Пережить эту зиму», где объективированные в позиции героя и героя-рассказчика разные уровни авторского сознания вновь обретают ту целостность, с распадения которой начинался роман: «И вот он идет, помахивая портфелем, улыбающийся, бледный, большой, знакомый, нестерпимо старый, с клочками седых волос из-под кроличьей шапки и спрашивает: «Это ты? — «Ну да»,— говорю я, мы обнимаемся, бредем на бульвар, где-то садимся. Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения» (450).

Таким образом, художественный мир Ю. Трифонова невозможно определить как чисто монологический. Монологический мир «не знает чужой мысли, чужой идеи как предмета изображения»[7]. Но он не оказывается и полифоничным в том смысле, какой вкладывал в это определение М. М. Бахтин при исследовании поэтики Достоевского[8]. Полифония как принцип организации материала явление сложное. «По мелодико-интонационному соотношению полифонических голосов различают полифонию имитационную... подголосочную... и полифонию, основан-

[7] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 90.

[8] «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительности является основною особенностью романов Достоевского» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 6).

ную на сочетании различных мелодий»[9]. Именно последний тип полифонии оказывался организующим принципом художественных миров Ф. М. Достоевского[10]. Полифония Ю. Трифонова носит иной характер, в его героях объективируются разные уровни сознания автора, не исключающие единое авторское мировидение. Если провести аналогию с музыкой, то в романном мире писателя «одновременно с основной мелодией звучат один или два голоса, исполняющих сходную с первой, но не совпадающую с ней мелодию — ее вариант. Мелодию, опевающую основной напев, называют подголоском, а такой вид многоголосия—подголосочной полифонией»[11]. Именно такой принцип организации лежит, на наш взгляд, в основе последних романов писателя. Движение авторских тем, таким образом, не исключает относительной самостоятельности голосов героев[12], являясь вместе с тем определяющей «мелодией» произведения. Романы Ю. Трифонова открывают многоуровневость одного сознания, в их структуре «опредмечивается» полифонизм художественного мышления писателя.

Таким образом, в романе «Время и место» уравновешиваются благодаря найденному Ю. Трифоновым принципу организации повествования две разных тенденции. Одна из них направлена на усиление самостоятельности сознаний героев, другая — на сохранение единства авторской позиции как последней смысловой инстанции произведения. Отсутствие жесткой фабульной связи между ценностными мирами персонажей определяет ассоциативно-мотивный характер воплощения авторского сознания. Включая в себя смысловые и оценивающие позиции героев, сознание автора-демиурга образует целостность более высокого порядка, открывает философский план осмысления изображенной действительности. Лирический и психологический планы романа оказываются необходимыми для достижения философской глубины. Движение сквозных философских тем по-своему преломляется на психологическом и лирическом уровнях романа. Уже в первой новелле «Пляжи тридцатых го-

---

[9] Энциклопедический музыкальный словарь М., 1966. С. 401.

[10] «Сущность полифонии, — писал М. М. Бахтин, — именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными, и как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 25).

[11] Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки. М., 1985. С. 256.

[12] Думается, что правомерно жанровое определение последних романов Ю. Трифонова как полифонических романов сознания, предложенное Р. Шредером. См.: Трифонов Ю. Роман с историей//Вопросы литературы. 1982. № 6. С. 70.

дов» возникает философская тема необратимой и вечно движущейся живой стихии жизни. Антиповым это движение конкретно переживается, но не осмысливается. «И в то другое утро, когда председателева бричка стоит на бугре, ездовой Володька скалится сверху... а слепой Яким стоит навытяжку, как солдат... и жизнь рухнула, и томит боль, то ли в сердце, то ли в животе (разрядка моя.— *В. С.*), и Наташа сидит рядом, глядя на него с улыбкой, он записывает последнюю прабабкину песню: «А я коника седлаю, со дворика выезжаю» (317). Андрей осознает это движение как изменение конкретных обстоятельств: «Мы делали радиаторы для самолетов. И война приближалась к концу. Летом сорок четвертого Лев Филиппович добился того, чего хотел — его отправили на фронт, больше мы о нем ничего не слыхали. И все мы скоро разлетелись кто куда. Война сводила людей и рассыпала навек» (296).

Для автора-демиурга, включающего в свой ценностный мир оба типа восприятия, необратимое и неостановимое движение жизни осознается как всеобщий закон бытия (сменяют друг друга различные социально-исторические периоды, меняется мироощущение героев — все включено в этот поток времени), «ибо нельзя ничего остановить, все плывет, движется, отдаляется от чего-то и приближается к чему-то ... неподвижной воды нет (разрядка моя.— *В. С.*), а в той, которая кажется стоячей, тоже происходит движение — она испаряется или гниет» (413). Но для автора-демиурга это движение не является фатальным, независимым от воли людей. Личность, как и в романе «Старик», не лишается жизненной инициативы, но во «Времени и месте» возрастает осознание ограниченности возможностей рядового человека. Существуют такие исторические обстоятельства, масштаб которых определяет характер повседневной жизни человека (культ личности, война). Возникновение этих обстоятельств происходит помимо его воли, но создаваемые ими типы отношений между людьми неизбежно втягивают в свою орбиту и отдельную индивидуальность, поведение которой определяется ее личностными ценностями. Движение жизни переводится Ю. Трифоновым в план нравственных отношений между людьми, осознается как процесс взаимодействия различных индивидуальных ценностных систем. Такое понимание потока жизни позволяет писателю исследовать степень зависимости нравственного мира отдельной личности от характера общей атмосферы времени, поставить проблему роли вечных духовных ценностей и их судьбы в изменяющейся действительности.

Общая социальная атмосфера, как показывает Ю. Трифонов, обладает огромной силой воздействия. Так ситуация вседозволенности, подозрительности и страха, порожденная репрессиями середины 30-х — конца 40-х годов, формирует несколько типов мироотношения и поведения человека. С одной стороны, она поднимает к власти людей с деформированным нравственным чувством, социальных приспособленцев, использующих обстоятельства для извлечения корыстной выгоды, унижающих и попирающих другую личность: Отец Чуни («Пляжи тридцатых годов»), братья Саясовы («Тверской бульвар»), чета Варгановых («Конец зимы»). С другой стороны, она в состоянии парализовать активность личности, сохраняющей в себе нравственные ценности, страхом. Такая личность, проявляя нравственное поведение в частной жизни, тем не менее превращается в пассивного участника движения истории, происходит ослабление личностного характера исторического процесса (Киянов, мать Антипова). Диктат политической атмосферы времени способен и прямо разрушить смысл жизни человека, породить равнодушие и безразличие и к самому себе, и к миру в целом, поломать такие бытийные связи, как отношения родителей и детей (отчужденность между Антиповым и матерью во время их первой встречи, безразличие Кати к судьбе своего маленького сына). Ю. Трифонов не противопоставляет политические ценности и нравственные ценности отдельной личности.

Основную опасность писатель видит в абсолютизации первых. Сплошная политизация всех без исключения сфер человеческой жизни низводит человека до функционального элемента социального механизма, уничтожая его самоценность, разрушая в нем личностное начало, без которого невозможно движение истории. Порожденные зачастую превходящими моментами политические доктрины приводят к разрушению нравственных основ человеческого существования, к разрушению вечных нитей, связывающих людей (доброты, сострадания, сочувствия, любви). Ю. Трифонов показывает фундаментальное значение нравственных ценностей как для жизни отдельного человека, так и для общества в целом. Изменяются социальные условия существования, конкретные жизненные обстоятельства, окружающие человека, наконец, сам человек. Но в этом неостановимом и необратимом движении, в калейдоскопе «времен и кровей» важно стремиться к истине о себе и других, как стремятся Антипов, Андрей. Только глубоко личная причастность к судьбам окружающих тебя людей помогает устоять под напором времени, под давлением социальной несправедливости. Эта причастность, как показывает писатель, возникает лишь

тогда, когда человек следует голосу совести. В любые исторические эпохи, в любые периоды собственного индивидуального развития необходимо нравственное бытие, соединяющее тебя с людьми, делающее личность «проводником» истины и справедливости. Человек может противопоставить времени то малое и то большое, чем владеет: совесть, память, самосознание и познание мира. Так возникает в романе тема доброты, понимания, сочувствия, любви как основы связей людей друг с другом, которую они и могут противопоставить давлению обстоятельств. Эта тема объединяет новеллы «Центральный парк», «Тверской бульвар II», «Тверской бульвар III», «Переулок за Белорусским вокзалом», «Конец зимы», «Большая Бронная», «Пережить эту зиму».

Судьба Антипова не только результат его субъективных усилий, которые могли бы и не осуществиться, но и творение других индивидуальных воль. Устраивает Антипова на завод друг его отца, спасает от суда Зенин («Переулок за Белорусским вокзалом»), помогает остаться в Литинституте Сусанна Владимировна, уничтожающая жалобу соседа («Тверской бульвар II»), принимает в свой семинар, несмотря на предостережение, Киянов («Большая Бронная»). Судьбой Антипова Ю. Трифонов утверждает, что даже незначительный, на первый взгляд, нравственный поступок в конечном итоге противостоит давлению социальных обстоятельств. Совокупность таких микропоступков, нарастание доброты подтачивает и размывает «ледниковую» атмосферу культа личности, влияя на общее направление развития истории. Ю. Трифонов открывает в истории «величие и ничтожных поступков» (376). Формируют историю и отец Антипова, и незнакомый военный, не выдавший его мать («Тверской бульвар I»), и сам Антипов, не убивший будущую жизнь («Конец зимы») и помогающий преодолеть последствия социальной разъединенности Киянову и Тетерину («Большая Бронная»), и Андрей, который в 70-е годы, годы «списочников» и «позвоночников», понимает необходимость доброты и сострадания («Пережить эту зиму»). К этой истине приходит Антипов в процессе работы над романом «Синдром Никифорова». «Никто из нас не знает, чья рука — не обязательно рука, иной подставит спину, другой грудь, третий протянет ногу — отводит от нас беду» (407), поэтому как бы ни был мал человек или совершаемый им поступок, он, пусть в незначительной мере, но определяет и судьбу другой личности, и общее направление социального развития. Социальные тенденции преломляются и осуществляют себя только в человеке, в отношениях между людьми, и значит, каждый выбирает (осознанно или нет) свою

позицию, участвует в движении времени. Взаимосвязь всех людей друг с другом требует от личности ответственного отношения к жизни. При этом нравственное чувство (доброта, сочувствие, сострадание) должны быть в гармонии с разумом человека. Безграничная доброта Агнии («Центральный парк») оказывается бессмысленной, оборачивается трагедией (самоубийство Агнии, распад ее семьи), безграничное сострадание оборачивается сумасшествием (судьба поэта Гущина). В новелле «Тверской бульвар III» Ю. Трифонов показывает, к каким последствиям приводит отсутствие сознательного контроля над эмоциями (образ Лавра). Главная страсть Лавра — «защищать справедливость и наказывать нарушителей» — оборачивается неоправданной жестокостью. «Вчера в продуктовом в очереди один стал выражаться громко, я ему по-хорошему сказал, раз, два, он ни фига, тогда жду на улице, заталкиваю во двор и давай метелить: «Будешь знать как выражаться в общественом месте!» (309). Разум человека, его этико-познавательная активность должны помочь человеку преодолеть и эмоциональную односторонность в своем поведении, так же как и нравственное чувство должно уберечь человека от голого рационализма.

Таким образом, исследование принципов воплощения авторского сознания во «Времени и месте» позволяет определить роман как лирико-философский. В героях «Времени и места» объективируются не только разные индивидуальные идеи о мире, но и разные грани, уровни сознания автора, не исключающие единого авторского мировидения. Движение авторских тем не подчиняет себе относительной самостоятельности голосов героев, являясь вместе с тем определяющей «мелодией» произведения. Жанровой доминантой романа «Время и место» является утверждение основополагающего харгактера вечных духовных ценностей как для бытия отдельного человека, так и для исторического развития общества в целом. Личность лишь тогда оказывается творцом истории, когда следует голосу совести, утверждая своим поведением идеалы добра и справедливости.

С. В. Выросткова

СИМВОЛИЗАЦИЯ «КЛЮЧЕВЫХ» СИТУАЦИЙ В ПОВЕСТИ Г. СЕМЕНОВА «ЛОШАДЬ В ТУМАНЕ»

Литература 1970-х годов стремится показать в конкретном человеке преломление бытийных проблем, мир, осознаваемый отдельной личностью. Углубленный интерес к личности, к индивидуальной психологии в совокупности с попыткой осмыслить человека в бытии привели к изменению принципов психологизма: центр исследования переместился на нравственные искания героя, на глубокий интерес ко всеобщему в человеке. Самопознание становится важнейшим предметом изображения человека и важнейшим элементом концепции личности в современной литературе, где «сделана во многом удачная попытка синтезировать черты объективного эпического развития и субъективного лирического его отражения в сознании ... героя» [1]. Обобщение, эстетическая оценка рождается из нравственной самооценки, из того, как своим сознанием герой способен поставить свою жизнь в законы бытия.

В образной структуре психологической повести в связи с решением задачи одновременно дать героя и в социально-исторической конкретности, и во всеобщих бытийных закономерностях ряд сюжетных ситуаций обретает многозначную семантику, соединяет в себе и конкретное, т. е. ситуацией обусловленное значение, и типическое, и философское. «Сюжет,— справедливо пишет Ю. Лотман,—органически связан с картиной мира» [2]. Эта относительно целостная картина мира складывается в произведении из отдельных элементов сюжета. В системе событий выделяются более значимые ситуации, которые зону своего влияния простирают за рамки своего непосредственного окружения, становятся определяющими стержнями произведения. Эти ситуации «сжимают смысловое пространство», насыщают его, играют роль формально-эстетической доминанты.

---

[1] Сидоров Е. Время, писатель, стиль. М., 1983. С. 217.
[2] Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.

Эти значимые и важные с точки зрения произведения в целом элементы взаимно мотивируются, контактируют друг с другом, располагаясь в различных частях произведения. Эти ситуации мы будем называть «ключевыми».

«Ключевая» ситуация как элемент сюжета важна еще и потому, что она «разрушает» прежнюю систему отношений и точек зрения и устанавливает новую. Структура каждой ситуации в какой-то мере закончена и целостна, обладает относительной самостоятельностью: у них своеобразная система, свои акценты свои функциональные возможности. И в то же время эти ситуации подчинены произведению в целом.

Каким образом реализуется многофункциональная значимость ключевых ситуаций, как происходит «сдвигание» сюжетной ситуации к символу? Попытка ответить на этот вопрос требует анализа индивидуальных способов обобщения. В данной статье мы обратимся к повести Г. Семенова «Лошадь в тумане» (1980).

Фабула повести, если под фабулой понимать «систему основных событий, которая может быть пересказана»[3], внешне проста: городская семья Луковниковых снимает на лето в Подмосковье в деревне Бычки дом Бориса Бредихина. У Вики Луковниковой завязывается роман с хозяином дома, об этом вскоре догадывается муж, Сергей Луковников, разгорается скандал, и Луковниковы съезжают с дачи, возвращаются в Москву. Но фабула повести не совпадает с сюжетом, так как последний развивается в иной художественной плоскости, образуя многозначную систему смыслов, в которой особо важна взаимосвязь начала и финала повести.

Начало повести в основном через ряд эпитетов формирует эмоционально-психологическое настроение всего повествования, заявляет характеры, за каждым из которых определенный тип взаимоотношений с миром, задает систему образов-лейтмотивов, которые имеют важное значение в развитии сюжета: солнце, дом, река, дорога (тропинка).

Первый эпизод повести воссоздает жаркий летний день, «когда маленькое солнце, злобно желтое и ... очень активное, вселенским своим дыханием с утра уже иссушивает все на земле...»[4]. В этой «вселенной» появляется Борис Бредихин с его красивым, чистым, сильным телом, с его привычкой «жестко чиркать пятками по тропинке». Рождается мотив духоты, дис-

---

[3] Кожинов В. Сюжет, фабула, композиция//Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М. ,1964. С. 422.

[4] Семенов Г. Лошадь в тумане//Наш современник. 1980. № 7. С. 34. Далее ссылки даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

гармонии. Этот мотив выявляет психологическое противоречие: с одной стороны, роль, которую разыгрывает Борис перед Колюней Крюковым: «удачливый, добродушно-хитроватый, знающий себе цену сильный человек, умеющий жить», а с другой — в отсутствие зрителей — «скучающие в одиночестве глаза». Установка на ролевое поведение свидетельствует об утрате Борисом живого, естественного начала, о его «иссушенности».

Важное значение в начале повести придается цвету, цветовой гамме: цвет становится метафорическим знаком, раскрывающим черты характера героев и выводящим к обобщению. Так, лейтмотивом повести пройдет голубой цвет, и связан он будет прежде всего с Борисом и Колюней, но изначально с Борисом будет связан мутно-голубой, голубой до серого, выцветший, мутноватый, что будет метафорировать нечистоту, замутненность души. С Колюней же связано понятие «голубизна», что передает представление о чистоте, ясности, цельности.

Колюню Крюкова отличает несуетность и своеобразное чувство собственного достоинства. В его сознании нет разрыва между самооценкой и положением больного, «готового всегда уступить место» ... Это положение его не унижает, не оборачивается ни жестокостью, ни чувством собственной неполноценности. Колюня живет сообразно своим представлениям о жизни, которые соотнесены в его сознании с высшим порядком — с жизнью природы. Поэтому каждое появление Колюни в повести завершается своеобразным по динамике и колориту пейзажем, в котором каждая деталь оправдана, выполняет свою функцию, а все вместе являет собой целостный мир. Это важно, так как и самого себя Колюня осознает как частицу большого мира. Он не утратил интимной, естественной связи с народным миросозрцанием, ощущение общности со всем большим миром.

Борис Бредихин несет эгоцентрическое сознание (в этом он противопоставлен Колюне Крюкову), т. е. подходит ко всему со своей меркой, и все, что не соответствует его собственному «идеалу», вызывает у него пренебрежение. В разряде явлений, вызывающих это чувство, находится и Колюня Крюков как человек более слабый, поэтому и смотрит на него Борис в первой сцене «с гримасой жалости и неожиданной злости», говорит с ним «траурным тоном», «мрачно глядя на молодого еще мужика», не испытывая к нему «ни капли сожаления... словно не человек перед ним, а существо на несколько порядков ниже...» (35). То, что подобное отношение к людям является для Бориса нормой, доказывает еще более высокомерное пренебрежение к своему незадачливому родственнику, которому, увидев его пьяным, не гнушается врезать «со смаком по скуле», сбить

«хлипкого родственника с ног» для острастки. С позиции «хозяина жизни» воспринимает Бредихин и Луковникова, все душевные метания и сомнения которого считает пустыми и никчемными, болезненно надуманными, относя эти свойства к интеллигенции вообще: «... с высшим (чего не скажешь о зарплате) образованием, живущий, так сказать, на нерве, но полагающий, что это и есть духовная жизнь, вышее проявление духа»,— со спесивым высокомерием рассуждает Борис при первой встрече с Луковниковым, «богоподобно возлежа» (39).

В мироощущении Бориса тоже есть своеобразная цельность, но она противопоставлена цельности Колюни Крюкова, так как это цельность эгоистического, самоуверенного человека, «цельность», лишенная духовного содержания, душевной пластичности. Недаром Колюня в начальной ситуации «с отчужденным вниманием и отрешенностью» разглядывает «сильное тело Бориса» (35).

Первое же появление Бориса выявляет его высокую самооценку, встреча же с Колюней подтверждает, что ценит он себя значительно выше тех людей, что живут по каким-то иным жизненным ориентирам (эти ничего не пытаются добиться, никак не самоутверждаются). Жизненный принцип Бориса определен практицизмом, и он дает себе право смотреть на тех, иных, презирая и свысока. Свое человеческое достоинство Бредихин прямо связывает с практическим успехом в жизни, а обыденный практицизм дает ему прочную «опору» в жизни и возможность быть вполне собой довольным. Такое сознание разрушает связи человека с миром, потому что сама эта связь носит характер приспособления. Повествование о Борисе основано на художественном приеме, который А. Старков назвал «двойным освещением»[5], т. е. в авторское повествование вводится элемент имитации внутреннего голоса героя, его самолюбования. Такое «наложение» голосов порождает ироническое звучание, при котором авторское отношение к происходящему явно не совпадает с самооценкой героя.

Но сознание Бориса не лишено и глубоко человеческого аспекта, оно бывает озарено моментами духовности. Ведь вместе с брезгливостью и презрением, которые испытывает Борис к «слюнявому» Колюне, в этом же Колюне он чувствует и глубокую неразрешимую тайну, что-то улавливает он в нем такое, что притягивает и в то же время ускользает от прямого постижения, а это вносит дискомфорт в «цельное» мироощущение

[5] Старков А. Подтекст в романе Л. Леонова «Русский лес»//Русская литература. 1963. № 2. С. 56.

Бредихина, внутренее, душевное раздражаение. Да и представления об идеале, символом которого становится в повести лошадь в тумане, идет из детства Бориса. Картина эта дает гармонию, которую дано постичь каждому. Идеал идет из детства, потому что непосредственность детского восприятия жизни, чистота, естественность детского взгляда на мир и человеческие отношения дают представления о «норме». Природная естественность детского сознания, детской доброты и любви к жизни во всех ее проявлениях становится в повести постоянным камертоном, звучащим на фоне современных духовных аномалий.

С точки зрения автора, индивидуальное самосознание должно опираться на естественную природную сторону, человеческого сознания, и детское воспоминание Бориса — лошадь в тумане, пасущаяся на берегу,— это символ того природного бытия, которое дало человеку природное чувство связи с миром. Это и есть основа, первоисток. При формировании сознательной нравственности нельзя отрываться от этой основы.

У каждого из героев есть своя «лошадь в тумане» — это символ мечты, символ скрытой красоты обыденной жизни, символ нравственного ориентира. Интересна еще одна бытовая деталь: Бредихин в детстве, спасаясь от голода, собирал и ел корешки растений, но в контексте открывается иной смысл этой детали: он изначально был «вскормлен» природой, ее корнями. Значит природный нравственно-духовный потенциал Борису был дан. Но повесть рассказывает о том, как этот потенциал не был реализован. «Ценности» сегодняшнего для затмили свет и смысл всего прошлого бытия. Зафиксировав сегодняшнее духовное состояние героев, автор отстаивает в повести свою веру в сохранение хотя бы в тумане, в самой глубине — идеального, природно-корневого, которое необходимо при формировании сознательной нравственности, основанной на добре, любви.

Г. Семенов исследует жизнь современника в «череде дней», фиксирует проживание человеком своей жизни изо дня в день. Но в буднях, в мелочах быта, в поведении героев, в их походке, жестах, интонациях писатель открывает важные аспекты человеческого бытия. К разряду ключевых ситуаций, выводящих бытовой план повествования в план философский, в повести «Лошадь в тумане» относится «восхождение на холм», встреча Бориса Бредихина с Женькой Луковниковой, встреча Сергея Луковникова с цыганкой и сон Луковникова. Эти ситуации фабульно должны идти в названной последовательности, это их логическое движение. Но прервав последовательность изложения, т. е. забегая в описании событий на 29 дней

вперед и перенося место событий из деревни Бычки в Москву, автор первой ставит сцену встречи Луковникова с цыганкой, тем самым выделив ее и композиционно. Это «нарушение» пространственно-временных связей мотивировано тем, что, с сознанием Луковникова связана важнейшая проблема повести: проблема нравственного самосознания.

В этой сцене есть свой реально-бытовой план: этот конкретный день, 18 июля 1979 года, был наполнен у Луковникова конкретными делами и заботами: отработав в институте, он торопился на вокзал, чтобы уехать из города на дачу. Ситуация освещена особым психологическим состоянием героя: Луковников находился в благодушном настроении, он «чутко и предупредительно» вглядывался «в лица людей, мечтая услужить кому-нибудь из них...» (41). Границы этой конкретной ситуации расширяются на основе ассоциаций, вызванных памятью: «с внутренней улыбкой» вспоминает Луковников «туманную картинку, когда он в такой же вот жаркий день, после грозы, бегал босиком по такой же вот мелкой и воздушно-теплой, прозрачной луже на асфальте», вспоминает «свой босоногий восторг» (41). Происходит внутреннее сцепление закономерно связанных представлений о жизни в сознании одного героя: мечта о чистоте, доброте, тепле, солнечном свете, мир гармонии, когда герой «был на связи со всем сущим на земле, настроившись на волну доброй отзывчивости» (41). Этот мир гармонии приходит к Луковникову из детства, а в сознании взрослого Луковникова эта идиллическая картина гармонии мира становится иллюзией. Гармония является, когда герой отстраняется от своих ежедневных забот; ощущение единства с миром приходит не как естественное состояние души, как в детстве, а тогда, когда он от естества своего «отстраняется». Иллюзорная картина счастья разбивается: грязная, наглая, вертлявая цыганка, уловив состояние Луковникова, увлекает его, предлагает в ответ на его доброту (дал ее цыганенку три копейки) погадать, предсказать судьбу. Луковников, находясь еще на волне единения с миром, по инерции и цыганку воспринял как явление этого единого доброго мира, потянулся за ней, а она его нагло обманула. Как только Луковников оказывает сопротивление, в цыганке ласковость, доброта переходят в страх, смятение, злость, и она бьет его. Так возникает основная для повести система оппозиций: добро и зло, реальность и иллюзия. Важнейший мотив, на котором строится сцена встречи Луковникова с цыганкой,— мотив игры. Герои разыгрывают каждый свои роли: цыганка — добрую волшебницу,

Луковников—Иванушку-дурочка. Театральное действо оборачивается своей изнаночной стороной: добро волшебницы превращается во зло, т. е. добрым волшебством прикрылось зло, чтобы ввести в заблуждение свою жертву, а надежда Луковникова на чудо оборачивается разочарованием. Отсюда постоянный в повести мотив, связанный в основном с Луковниковым, мотив запоздалого прозрения, запоздалого раскаяния.

Сцена встречи Луковникова с цыганкой выявляет сложность процесса самопознания, дает зерно характера: современное мироощущение Луковникова отражает душевное неблагополучие, обнажилась и эмоциональная неподготовленность Луковникова к встрече с людьми. Луковников предстает в состоянии неопределенной эмоциональной тревоги, смутных порывов. Так в бытовой, насыщенной определенным психологическим содержанием сцене рождается символический подтекст, движение ситуации к притчевому началу. Мотивы этой конкретной ситуации соотносимы с волшебной сказкой. Сам Луковников называет себя Иванушкой-дурачком. Иванушка-дурачок является героем сказки с постоянным мотивом прозрения дурачка, этот мотив обычно развивается по определенной сюжетной схеме[6]. Иван живет дураком, пока не совершает доброго поступка. После нарушения им какого-либо запрета начинает действовать злая сила, но в награду за добро вступают в силу права волшебницы, которая помогает Ивану в борьбе со злом. Победив зло, нравственно закалившись в этой борьбе, сказочный Иван прозревает. Ситуация встречи Луковникова с цыганкой накладывается на структуру волшебной сказки, что и проясняет символический смысл этой притчево-сказочной ситуации, которая, в свою очередь, легко проецируется на сюжет повести в целом: Борис Бредихин, случайно встретившись с Луковниковым, предлагает свой дом, т. е. совершает ложное добро. Сходство просматривается и на формальном уровне: «Дай погадаю»,— предлагает цыганка. «Квартира нужна?» — спрашивает Бредихин. Вариативность риторического (от цыганки) и прямого (от Бориса) вопросов ориентирует на самоопределение: выбор в конечном счете за самим Луковниковым. Но и «добро» Бориса оборачивается злом: он крадет жену Луковникова. Сергей воспринимает Бредихина как носителя зла, которого, если следовать архетипу, надо уничтожать, тогда и воцарится счастье, гармония жизни. Так рождается мотив расплаты, а вместе с ним — расправы-освобождения, который и связывает эту ситуацию со сном Луковникова (он дан в финале).

---

[6] Пропп В. Морфология сказки. М., 1969.

Сцена с цыганкой потому и поставлена первой из числа символических ситуаций, что она во многом предвосхищает, предваряет события повести, моделирует ее сюжет. Многоплановая ассоциация выводит эту сцену за рамки конкретной истории, конкретные характеры — за рамки индивидуального сознания, порождая множество смыслов не только в проекции на отдельные мотивы повести, но и на ее сюжет.

Символизация ситуации реализуется в использовании других художественных средств. К их числу относится особая психологическая нюансировка: цыганка «тенью растворилась в серебристо-сером воздухе», после чего солнечный свет, в котором доминировал белый цвет (знак красоты, тепла, любви) [7], сменился на серый пыльный воздух, который зальет весь видимый мир Луковникова.

Условную обобщенность ситуации расширяет городской пейзаж, который у Г. Семенова является моделью взаимоотношений человека и мира. Встреча Луковникова с цыганкой происходит на привокзальной площади, а площадь входит в особую группу сказочных пространственных сфер: «...это те места, куда герой попадает, как правило, по пути и где с ним случаются неожиданные приключения. Существенно, что ...эти места характеризуются скоплением народа, толпой, втягивающей героя в свой водоворот и побуждающей его к тем или иным действиям и поступкам» [8].

Символический подтекст обнаруживается и в ситуации восхождения на холм. Она дана в бытовой конкретности: Борис повел Луковниковых после просмотра сдаваемого дома обозревать красоты окрестностей. Для этого он приглашает своих жильцов подняться на крутой холм, возвышающийся над деревней Бычки. Но есть еще и внутренний мотив, побудивший Бориса позвать Луковниковых на это восхождение; между героями сразу установились напряженные отношения, затаилась глухая вражда, каждый из них думал друг о друге плохо. Поэтому подспудно после откровенной бытовой «грязи» возникла потребность в чистоте. Такая внутренняя заданность ситуации предполагает отрыв от житейской сутолоки, ориентирует на исповедальность, поэтому уже в самом начале сцены в бытовой конкретике выявляется иной смысл, подчеркиваемый эмоциональным тоном повествования. Кроме того, холм изображен

[7] Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С. 34.

[8] Цивьян Т. К семантике пространственных элементов//Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 202.

как живое существо, подчеркнуто его внешнее сходство с человеком, что выводит за пределы непосредственно предметного значения образа. Сцена выстроена по принципу ассоциативно-метафорической образности: дорога-судьба, идти по дороге — проживать свою судьбу. Автор приводит своих героев к определенной верхней точке, и для него важно, с чем пришли к этой точке его герои, каково состояние их души. Восходящая линия движения прерывается, давая выход сложному комплексу ощущений и чувств. Завершилось восхождение картиной созерцания вечного мира: «...Бычки — центр поднебесного мироздания, остров среди зеленых лугов, пашен и волнистых лесных пространств. Оранжевая речушка, широко разливаясь перед плотиной, мирно отражает золоченые небеса, светится в легком мареве, таинственно проблескивая где-то далеко за лесными лентами ... И ничто как будто никогда не нарушало и не нарушит этой великой тишины и покоя» (49).

Художественное пространство здесь и ограничено (виднелся «затуманенный маревом окоем») и безгранично («уходит в небесную даль»); в пространстве является четко обозначенный центр, четкое обозначение низа и верха (земля—небо), взаимопроникновение трех стихий: земля — воздух — вода. И во всем согласие и покой.

Художественное время соединяет мгновение созерцания с вечностью существования этого мира. Но ни к одному из героев не придет единение с этим живым и покойным, вечным и мгновенным, здешним и всеобщим миром.

Для Бориса этот мир — вечная тайна, он чувствует его недоступность, превосходство над собой. Он и Луковниковых приглашает на холм еще и для того, чтобы поделиться своей тайной, открыть им ее существование и, может быть, с тайной надеждой, что Луковниковы помогут выйти к разгадке этой тайны. Он вглядывается в лица своих новых знакомых «точно ищет ответа на не разрешимый, не разгаданный никем еще вопрос» (49).

Сергей на какое-то время проникается обозреваемой красотой, так как при всем неприятии Бориса и всего, что с ним связано, язык его все-таки не поворачивается сказать что-то грубое, чтобы не осквернить видимое: «...красота и в самом деле великая». Но мгновение это кратко. Принять то, что дорого Бредихину, мешает чувство ревности. Луковников не может отвлечься от своей душевной замкнутости, и сознание его из видимого мира вычленяет речку: «Ничего не скажешь — красиво! Но — издалека. Не речка, а золотая мечта. А подойди по-

ближе — грязь, грязь, грязь... Вот что обидно!» (49). В реальном плане так оно и есть. Но есть и иной план. Река является устойчивым символом в литературе с древних времен, с которым связана тема человеческой жизни, судьбы. Проекция этого символического значения и объясняет иступленное повторение Луковниковым слова «грязь», развивая мотив вины самого человека за это. Мучительное чувство вины, душевная ограниченность, разъединение с людьми и, как следствие,— невозможность понять состояние другого человека мешает Луковникову выйти «на связь» с иными ценностями, поэтому-то он иронизирует над Борисом: «Каждый кулик свое болото хвалит» (образная ассоциация: золотая река—болото), а уж совсем саркастически: «Вы философ, оказывается...» Но то, что в Луковникове отозвалась, хоть на мгновение, эта красота, указывает на его потенциальные душевные возможности.

Вика Луковникова в качестве ответа на «не разгаданный никем еще вопрос» читает Борису лекции о жизни материи (но не духа, не души, как того ждет Борис): «Жизнь материи вообще — это саморегулирующаяся система. А когда человек включает в эту систему свои нужды, то нарушается механизм» (5).

Таким образом, у каждого из героев имеется свой и чуждый для других круг эмоционально-психологических пристрастий и тяготений, но каждый среди других одинок, отношения между героями рисуются в подчеркнутой разрозненности. И тогда «самая высокая отметка» холма превращается для Бредихина в лобное место в том значении, которое дал этому понятию В. И. Даль: «... лобное место — ... с него ... читались указы, приговоры»[9]. Борис с лобного места читает народную проповедь людям иного мира, а значит, и иного мировосприятия, проповедуя «жизнь с грязцой» как нормальную, т. е. дает свое представление о «норме» человеческих отношений между человеком и миром в целом. Но тот же Даль трактует «лобное место» и как «место казни», и в этом значении это понятие в контексте ситуации сохраняется. Это дало возможность создать два семантических плана ситуации, соединить их в одной картине, причем внешнего перехода от одного значения к другому нет, значения переводятся во внутреннем плане, когда сам мотив проповеди становится разоблачением. Такой психологический оборот, переход от исповедальности к проповеди, мотивирован событийно, и вместе с тем он порождает карнавальное

[9] Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1979. Т. 2. С. 261: л. м. — возвышенность, холм, курган.

переворачивание ситуации, углубляя один из постоянных мотивов повести — мотив игры. Карнавальное переворачивание воплотилось в том, что народную проповедь произносит человек, не имеющий на нее права, носитель зла, так как моральное право на «жизнь с грязцой» расценивается автором как зло.

Духовная ограниченность характеризует в этой ситуации всех героев, это состояние явилось первопричиной невозможности «выйти на связь со всем сущим». Но степень отстраненности от этого вечного мира у Бредихина и у Луковниковых неодинакова. У Бориса есть деревня Бычки, его родовое место, здесь в его сознании сформировался идеал, лошадь в тумане, который в определенные моменты жизни придет к нему как спасение и надежда (в прямом и символическом смысле), хотя привязанность его к этому месту становится зыбкой: он давно живет в другом месте, наезжает сюда периодически.

Таким образом, ситуация восхождения на холм символизирует потерю связей человека с большим миром, разлад людей друг с другом, потерю контактов между собой, «подъем порыва и преодоления» не состоялся. Причину этого автор видит в том, что герои не сохранили свою живую душу, подменив ее эгоизмом.

Но то, что оборотилось в сознании героев, для автора остается вечным прекрасным образом, частицей мироздания. С точки зрения автора, вина самого человека в том, что он «выпал» из мира высших целей человеческого существования, т. е. мира идеалов. Изменив высокому, а, по Семенову, это значит, изменив своей человеческой природе, герои повести неизменно впадают в состояние низкого.

Взрывая будничное течение жизни, в середине повести появляется Женька, дочь Луковниковых. Первое же ее появление развивает мотив необычного, начиная с описания своеобразной гротескной внешности, которая потрясает Бориса смешением красок, облик ее выпадает из обычности, она стоит вне привычных его представлений, не поддается осознанию и пониманию в привычных для него связях. Он улавливает внутреннее ее сходство с отцом и матерью, что и позволяет ему воспринимать Женьку как порождение и продолжение Луковниковых. Встреча с Женей для Бориса с самого начала «неожиданна и неприятна», общение с нею вызывает у него напряжение: «он оробел», «боязливо поглядывал на нее». Но ни неистовые краски, ни пестрый чудесный наряд сказочного инфернального существа, ни установка на игровое поведение, ни расхристанная напористая манера общения не смогли заглушить в Женьке детскости, поэтому Борис разговаривает с ней «как с ребенком». В од-

ном облике явилась и порочность, и детскость, что подчеркивает двойственность ее натуры: Борис видит в ней и блудницу, и дитя одновременно.

Однажды Женька приходит во флигель к Борису. Углубляет смысл этой ситуации многозначность художественных деталей, что позволяет трактовать ее в символическом ключе. Так, в комнате, куда входит Женька, нет порога, она не «переступает» никакого барьера. Образ-мотив входит в повесть с заранее заданным значением, но, вступив во взаимодействие с контекстом целой ситуации, эти образы приобретают более сложное значение, образуя «систему образов, означающих духовную деятельность» (Ю. Манн).

Четыре года назад у Жени родился мальчик, отец которого скрылся, и Женя, по совету родителей, оставила сына в роддоме; с тех пор несет она в себе страшную душевную опустошенность и душевную боль, которую и почувствовал в Жене Борис. Женька ищет освобождения от этой боли, а для этого надо, чтобы кто-то вместе с нею был виноват: мать, отец, теперь вот Борис. Но мир Жени для Бориса инороден. Противопоставление Жени и Бредихина развивается на естественном для него восприятии мира: на восприятии запахов («Фу, как тут сеном противно пахнет! Как ты тут живешь?» — «Сеном? Противно? Разве так бывает?»), на восприятии цвета: «золотистому» миру флигеля противопоставляется угрожающе трансформированное: рот Жени «черной пастью алеет», что порождает пока глубоко ассоциативную связь со смертью. Трансформация дана только в восприятии Бредихина и усиливается через бытовую ассоциативность. Но и окрашенная интонационно структура диалога определяет восприятие действия персонажами, выявляя в интонации, в системе вопросов и восклицаний в сочетании с умолчаниями возрастающее удивление, любопытство, жажду оргии, которая и поможет заглушить душевную боль, с одной стороны, и страх перед случившимся — с другой.

Сцена вызывает ассоциации с традиционной народной символикой: с образом злой, связанной со смертью ирреальной силой, со сказочным мотивом, когда «нечистая сила» устрашает и влечет к себе, покоряет одновременно. Борис Бредихин на мгновение поддается этой силе, он начинает себя чувствовать в потустороннем мире, осознает себя мертвым. Это отстраненность и потрясение от холодного удушливого страха перед Женькой побуждают глубинные, архаические представления в сознании Бориса, корнями уходящие в вековую народную мудрость: ему начинает казаться что от Женьки, «веет гробовым запахом тления, увядшими цветами могильного венка».

Мотив смерти, обозначенный в начале ситуации ассоциативно, реализуется сейчас в конкретных образах в Женьке Борису видится «покойница, вставшая из гроба», «ее рот как клюв неоперившегося птенца» (62). В традиционной народной символике птица-душа человека, а птенец—душа дитя. Женя для Бориса и есть дитя, и в этом выразилась та спасительная для него межа, что пролегла между ними, так как это ощущение останавливает его от нравственного преступления. В этой ситуации сознание Бориса преодолевает обыденность повседневных представлений, оно проникает в сущность явлений. Ситуация изменяет и суть конфликта. До сих пор Луковников был дан в повести с положительным психологическим «зарядом», ему противопоставлен был Борис как отрицательная разрушительная сила. В этой же ситуации происходит все наоборот: уже Женька, порождение Луковникова, потеряв душу, утрачивает связь с миром: душа «трепещет в испуге перед собственной осиротелостью ...» (53). И теперь Борис должен был бороться с этим наступающим злом, как Луковников с Борисом. Эта ситуация несет не только мотив вины, но и мотив расплаты. Проповедник «жизни с грязцой», Борис на себе испытал гибельность отчаянного разврата, который уже не тешит, как с Викой, матерью Жени, а страшит. Это уже другой круг порока, где Бредихин—жертва, но такая, которая тоже «приложилась» к тому, чтобы «вскормить» злобную мертвящую душу Жени. Конечно, обездушили ее прежде всего мать с отцом, тот безымянный, что оставил ее с ребенком но и Борис с его перечеркиванием нравственных запретов тоже внес «грязцо» в ту жизнь, которая и ломает Женю, а вместе омертвляет ее душу.

Для Луковникова Борис — источник цинизма, житейской грязи, но и для Бориса его жильцы живут неистинно, это они разрушают красоту, отторгаясь от природы, от почвы; его высокомерное отношение к Луковникову и объясняется прежде всего тем, что себя-то он считает носителем уходящего идеала, которого у Луковниковых нет и быть не может. Луковников— носитель самосознания, Борис же полностью отказывается от него. Таким образом, противостояние Луковникова и Бредихина строится как противоречие нравственного сознания, как несовместимость двух духовных миров.

Все ключевые ситуации, особенно ситуация сна, которая является кульминацией конфликта между Луковниковым и Бредихиным, характеризуются особой стилевой напряженностью. Но при всем насыщении ситуации высокой драматической напряженностью уже в самом ее начале происходит многозначительный «сбив», снижение этой атмосферы: так, орудием воз-

мездия у Луковникова стала лопата, т. е. в один образный ряд выстраивается высокое мифологическое (трезубец) и заниженно-бытовое (лопата). Но здесь есть еще и другой план образного сцепления. Один из постоянных мотивов, связанных с Луковниковым,— мотив страха. Метафорой этого буквально парализующего волю страха перед жизнью становится ночной пейзаж, который видит Луковников из окна своей городской квартиры. Центральным образом этой картины становится молния в виде трезубца — мифологический символ возмездия, кары. Действительность Луковникову не только враждебна (вот и силы природы кажутся ему зловещими), она становится для него бессмысленной: он не может в ней разумно действовать, вокруг него ночь, темнота, наполненная устрашающими звуками. В жизни Луковников не проявляет себя ни через зло, ни через добро.Вот почему действие, на которое он все-таки решается (убить Бориса, чтобы вернуть гармонию) переносится в сон.

Ситуация сна насыщена особой трагической атмосферой, что передается четкой фиксацией деталей. Эта напряженность передается и почти реальной связью яви и сна, средством этой связи служит то, что во сне сохраняется реальность обстановки: флигель Бориса, свет луны, причем не только в сознании существует эта связь, но и в ощущениях: «У него было такое чувство, что он это делает не впервые, что уже много лет назад он так же вот прятал какой-то труп...» (73). Расправа над Бредихиным порождает в сознании Сергея метаморфозу, которая возможна только во сне, оживает, очищается природа: берег реки, искромсанный насмерть (убили его городские), превращается в зеленый, залитый ярким утренним солнцем луг. Эта картина прямо перекликается с той, что несет Луковников в своей памяти с детства, символизирующей в повести мир чистоты, добра, гармонии. Словно избавившись от Бориса, Луковников освободил и свой собственный мир от грязи, от темноты (ночь сменяется утренним светом), от страха. И снова, как в ситуации с цыганкой, Луковников приобретает «связи со всем сущим», связи с большим миром. Но, как и тогда, мир гармонии сменяется прозрением, и тогда сама гармония мира оказывается иллюзорной. То, что между людьми устанавливаются такие ненавистнические отношения, неестественно с точки зрения высших идеальных представлений, но естественно с точки зрения той духовной энергии, которой «заряжены» оба героя, ибо и Луковников, и Бредихин — оба виновники зла. Но Луковников осознает вину за себя «сегодняшнего» и вместе с тем готов хотя бы часть своей вины передать другому. Он уже не в силах справиться с теми силами, которым дал волю в своей душе.

Но в человеке, с точки зрения автора, всегда жива совесть, которая и дает о себе знать муками при «нарушениях». Так, ситуация сна оборачивается прежде всего судом над самим собой: «Куда же это все исчезло? Когда? Как? Кто виноват в этом?» (75). Бредихин же не хочет понять своей вины ни перед Луковниковым, ни перед своими близкими, ни перед самим собой, он готов обвинять Луковникова, всех «городских». Таким образом, мотив вины и ответственности не противостоит мотиву несовершенства внутреннего мира человека, а органически с ним сочетается, более того, одно вытекает из другого. В чем-то и гнев Луковникова, и гнев Бредихина справедлив, но это еще не высший критерий для автора. Высшее — это возможность понять другого человека, понять на основе добра. Сама ситуация требовала определенных пожертвований, уступок с обеих сторон. «Прости уж ты меня ...» — с добром во взгляде, с любовью протянул для пожатия руку Бредихин. «Ты-то меня простил ли?» — вторит ему Луковников (76). Эта сцена примирения освещена в подтексте тоской по идеальным человеческим отношениям, но автор не отрывается от конкретной реальности, конкретной ситуации, завершая ее тем, что все снова ставит на свои места: мятущийся, еще более опустошенный кошмарным сном Луковников, а против него стоит и улыбается Борис, «весь налитый веселым демоническим бессмертием, пугающий, но и покоряющий неистребимостью духа и тела» (76).

И только рядом с Колюней Крюковым душа Бориса отогревается, наполняется красотой и полнотой жизни, т. е. тем, от чего он сам себя отгородил, возведя в закон собственной жизни простодушный практицизм, «жизнь с грязцой», отгородил от духовно значительного. В финале «Колюня Крюков молчит...Молчит и Бредихин» (78). Наступил тот момент, когда «только молчанием еще можно оградить последние остающиеся ценности»[10]. Автор молчанием рушит преграду между отдельными людьми.

Особые функции возлагаются здесь на пейзаж. Солнце в финале уже не испепеляет землю, не опустошает ее, как это было вначале, а ярко освещает упругие облака, похожие на сказочных ягнят, бредущих тропою друг за дружкой. Значения образов вступают в отношения друг с другом, соединяются, образуя синтетическую необратимую последовательность, на основе которой возникают более сложные значения. Все в созерцаемом мире гармонично: цвет (желтое поле, зеленый лес, си-

[10] Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 71.

ний день, белые, до голубизны, облака); пространственное распределение всего сущего; движение времени, фиксирующего момент перехода природы из одного состояния в другое: стоит лето, но скоро уже осень. В финале быт и бытие не разделены. Отношения с Луковниковыми заставляют Бориса ощутить мир Колюни как живую и так необходимую ему ценность. И как следствие — конец самодовлеющей замкнутости героя, конец его тревожной суете, бегу по кругу.

Георгий Семенов показал, как неприютен и незащищен человек в мире, где распадаются человеческие связи. Сквозным в творчестве Семенова непрерывно звучит мотив, когда-то точно подмеченный М. Горьким в творчестве Чехова: «...грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неумение жить»[11].

[11] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 316.

Л. Б. Менглинова

ПРОБЛЕМА ГРОТЕСКА В СОВРЕМЕННОМ СОВЕТСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Гротеск, издавна существующий в мировом искусстве, в XX веке стал одной из распространенных форм художественной практики: к нему обращаются многие выдающиеся писатели и художники. Реальный опыт русской, советской и прогрессивной зарубежной литературы показывает, что гротеск — одна из наиболее эффективных форм художественного обобщения действительности, способная до конца обнажить глубинные противоречия жизни.

Интерес к гротеску возобновился и в советском литературоведении последних десятилетий. В конце 50-х годов начался новый период в его изучении после активного обсуждения вопросов гротеска в 20-е годы, после резкого снижения интереса к нему в 30-е и 40-е годы. В настоящее время о гротеске пишут многие литературоведы, критики, эстетики. Но между тем выработка с учетом предшествующего опыта по возможности точного представления о нем становится назревшей необходимостью. В современной эстетической мысли совершенно очевидна противоречивость подходов к определению понятия гротеска, многозначность и предметная широта его толкования. Это имеет место даже в энциклопедических изданиях [1].

Не претендуя на полноту охвата проблемы гротеска в целом, мы сосредоточим внимание на наиболее спорных вопросах, касающихся природы гротеска, его границ в литературе и искусстве.

Современное литературоведение выявило, что общность явлений, объединяемых термином «гротеск», опирается не только на родство художественно-идеологической цели, но и на ряд внутренних структурных особенностей. Для определения гротеска в литературе необходимо выделить его существенные, ха-

[1] Большая советская энциклопедия. М., 1972. Т. 7; Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т. 2; Советский энциклопедический словарь. М., 1980.

рактерные признаки, а также уяснить своеобразие его структуры. Гротеск при самом своем возникновении и позднее осмыслялся как условный принцип изображения действительности, который предполагает сознательное нарушение жизненного правдоподобия, демонстративное сочетание несочетаемого.

Широкая теоретическая полемика в современном литературоведении вокруг гротеска сводится к нескольким тенденциям в понимании категории.

Одни исследователи полагают, что главным структурным признаком, на котором зиждется гротеск, является *алогизм*, или бессмыслица, создающая общее впечатление «невероятности». Так, например, Ю. В. Манн в книге «О гротеске в литературе» пишет: «Однако не фантастика является главной приметой гротеска, она сама играет в нем роль подчиненную. Больше того — возможен гротеск и без фантастики»[2]. В доказательство своего положения исследователь ссылается на повесть Герцена «Доктор Крупов». Главный герой повести доктор Крупов утверждает, что существует сходство между юродивым Левкой и нормальным человеком, а жители губернского города нередко похожи на обитателей сумасшедшего дома. В подтверждение такой точки зрения доктор рассказывает несколько реально случившихся историй. «В том неожиданном ракурсе, который предложил нам писатель, мы по-иному смотрим на обычные — и, в сущности, ничего не утратившие в своей обычности предметы,— резюмирует Ю. В. Манн.— Гротескное создается здесь без помощи фантастики, путем смелого сближения разных планов, развития и аргументации парадоксальной точки зрения Крупова на историю. «Остранение» вызывается разработкой традиционных мотивов «безумия человечества», которые новый гротеск переосмысляет сатирически»[3].

Неожиданный ракурс, выбранный писателем, помогает читателю увидеть подлинную алогичную сущность обычных, повседневных явлений; читатель задумывается, почему моральной нормой в губернском городе признаны явления глубоко анормальные. Парадоксальная точка зрения, высказанная доктором Круповым, проецирует в сознание читателя мысль о ложности тех морально-этических «норм», которые господствуют в обществе. Но совершенно очевидно, что «смелое сближение разных планов» в данном случае не нарушает реальный облик предметов. Перед нами налицо парадокс, а отнюдь не гротеск. Парадокс и гротеск — явления схожие, но не идентичные. Сход-

[2] Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М., 1966. С. 21.
[3] Там же. С. 22.

ство их состоит в «сближении далекого, сочетании взаимоисключающего, нарушении привычных представлений»[4], т. е. в особом методе раскрытия противоречий действительности. Но если парадокс предполагает лишь неожиданный ракурс на образы вполне реальные и правдоподобные, то гротеск требует деформации образов, выведения их за рамки возможного, реального.

Думается, что точка зрения о том, что основой гротеска служит алогизм, высказанная Ю. В. Манном, вряд ли состоятельна. Алогизм безусловно присущ гротеску, но он является признаком второстепенным и едва ли может служить объективным критерием для различения гротеска среди других художественных форм. Именно поэтому неверным оказывается обнаружение исследователем гротеска в таких произведениях, как «Ревизор» Гоголя, «Племянник Рамо» Дидро, «Обыкновенная история» Гончарова.

Широкое освещение проблемы гротеска (истории понятия и образных модификаций) принадлежит М. М. Бахтину. Анализ гротеска средневековья и Возрождения в связи с мировоззрением человека этих эпох, в контексте смеховой культуры является большой творческой заслугой ученого. Однако справедливости многих положений в исследовании М. М. Бахтина сопутствует расширительное толкование гротеска: «Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы... Отношение к времени, к становлению — необходимая конститутивная... черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его — амбивалентность...»[5] Отсюда исследователь выделяет характерные для гротеска содержательные моменты: диалектика смерти — рождения, старого — нового, утверждения — отрицания, верха — низа. Формальный критерий определения понятия в работе М. М. Бахтина, по существу, стирается и гротеском называются пародии, шутовские сцены комедии del'arte и все комические перипетии, соответствующие выделенным содержательным параметрам. М. М. Бахтин определяет гротеск по содержательной контрастности. Но и эта концепция обнаруживает свою неполноту. М. М. Бахтин исследовал определенный конкретно-исторический тип гротеска и содержательные параметры, которые он проницательно выделил в гротеске эпохи средневековья и Возрождения, абсолютизировал и перенес на гротеск всех исторических периодов.

---

[4] Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 120.

[5] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 30.

По логике М. М. Бахтина, лишь амбивалентный гротеск раскрывает его «подлинную природу», «неотрывную от единого мира народной смеховой культуры и карнавального мироощущения»[6]. Все остальные разновидности гротескной образности ученый считает «извращением», отклонением от «нормы». Если гротеск выполняет критические функции, несет сатирический потенциал, то он, по мнению М. М. Бахтина, не истинный гротеск. «В этом случае,— пишет исследователь,— происходит ослабление положительного полюса амбивалентных образов. Там, где гротеск становится на службу отвлеченной тенденции, его природа неизбежно извращается. Ведь сущность гротеска именно в том, чтобы выразить противоречивую и двуликую полноту жизни, включающую в себя отрицание и уничтожение (смерть старого) как необходимый момент, неотделимый от утверждения, от рождения нового и лучшего»[7].

Согласиться с этим утверждением нельзя. История мирового искусства доказала, что гротеск, получивший преимущественное развитие в сатире, не являлся каким-то извращением или перерождением. Эстетическая сущность гротеска более многогранна, чем это вытекает из приведенного рассуждения, ибо многогранна противоречивость действительности, раскрываемой гротеском. По своей природе гротеск стремится сделать наглядной противоречивость жизни, причем самую различную противоречивость, не ограничиваясь амбивалентностью, «двуликой полнотой жизни». Именно поэтому гротеск бывает не только амбивалентным, но и сатирическим, и юмористическим, и трагическим.

Тенденция выделения принципа контрастов и алогизма в дефиниции гротеска характерна для ряда современных литературоведов и их критиков. Так, например, А. Ф. Лосев называет гротеском «комизм, переходящий в ужасное»[8]. Н. Я. Берковский понимает под гротеском в творчестве Гофмана «контрастное столкновение быта с индивидуальным и неповторимым в самых различных формах»[9]. Отождествление гротеска с алогизмом и парадоксом ощутимо в статьях М. И. Шлаина и С. Г. Бочарова[10].

---

[6] Там же. С. 54.
[7] Там же. С. 71.
[8] Лосев А. Ф. Гомер. М., 1960. С. 200.
[9] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 485.
[10] Шлаин М. И. Эволюция гротеска в петербургских повестях Н. В. Гоголя//Вестн. МГУ. Сер. X. Филология. 1971. № 4. С. 16—20; Бочаров С. Г. «Вещество существования»: Выражение в прозе//Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971. Т. 2. С. 346—347.

Отсутствие четкого критерия выделения гротеска приводит к неоправданной широте толкования понятия. Это особенно ярко проявилось в учебном пособии Н. Е. Васильевой. «Парадокс в искусстве, положенный в основу образа и мироощущения,— формулирует она,— это и есть гротеск...»[11]. Но выдвижение данным автором в качестве структурной доминанты гротеска его второстепенных признаков — парадокса, алогизма, амбивалентности — приводит к утрате качественного своеобразия гротеска. И в разряд гротескных образов попадают, например, Остап Бендер и Левинсон[12]. Ссылаясь на М. М. Бахтина, Н. Е. Васильева находит в этих образах качества гротеска — выражение «противоречивой и двуликой полноты жизни». Более того, вся литература 20-х годов, отразившая взаимоисключающие исторические начала, противоречивое сплетение старого и нового, прошлого и настоящего, представляет, по мнению исследовательницы, гротескный реализм. С подобными выводами, разумеется, никак нельзя согласиться.

Таким образом, утрата формального критерия гротеска может иногда привести к неправомерному смешению особенностей конкретного художественного явления с историческими закономерностями переломных этапов в развитии литературы.

Обратившись к истории гротескного искусства, нетрудно заметить, что гамма возможных оттенков и свойств гротеска чрезвычайно широка. В нее наряду с другими качествами входят и алогизм, и парадокс, и контрастность, и амбивалентность. Но наличие в художественном образе этих свойств самих по себе еще не дает гротеска. В основе внутренней художественно-смысловой структуры гротескного образа лежит неразрывное противоречивое сочетание фантастического с реальным, причем специфика этого сочетания для гротеска заключается в том, что фантастическое и реальное не просто сосуществуют, а взаимопереходят друг в друга: «...фантастическое проецируется на плоскость реального и выдается за него»[13], в результате чего само реальное постигается через фантастическое. Именно это постоянное взаимодействие реального и фантастического деформирует художественный образ, делает его неправдоподобным и в то же время сообщает ему разветвленную связь с реальностью. Всякая абсолютизация одной из сторон образа (полная подмена одного элемента другим или, напро-

[11] Васильева Н. Е. Об идейно-художественном своеобразии прозы второй половины 20-х годов. Пермь, 1978.

[12] Там же. С. 38—41, 67.

[13] Günter H. Das Grotesk bei N. V. Gogol: Formen und Funktionen. München. 1968. S. 30.

тив, сохранение «границы» между ними) разрушает специфически неоднозначную художественную природу гротескного образа и превращает его либо в аллегорический знак, либо в один из тропов.

Признание фантастики главным структурным стержнем гротеска представляется нам существенным критерием для выделения гротеска в самостоятельную художественную категорию. Подобного мнения о структуре гротеска придерживается ряд современных литературоведов. «Гротеск,— пишет А. С. Бушмин,— искусственное, фантастическое построение сочетаний, не встречающихся в природе и обществе»[14]. Ю. Б. Борев подчеркивает, что гротеском является «интенсивное комедийное преувеличение и заострение, придающее образу фантастический характер и условность, нарушающее границы правдоподобия. И, что особенно важно, выводящее образ за пределы вероятного, деформируя его»[15]. С А. С. Бушминым и Ю. Б. Боревым полностью солидарен Д. П. Николаев. «Гротеск в литературе и искусстве появляется тогда,— отмечает он,— когда налицо переплетение, смешение фантастики с действительностью, нереального с реальным, настоящего с будущим (или прошлым).

Порой гротеск образуется и сочетанием реального с реальным, но в таком случае само это сочетание носит фантастический характер»[16]. Таким образом, наряду с расширительным пониманием гротеска в нашем литературоведении наблюдается тенденция определения четких формальных критериев гротеска. В монографии Д. П. Николаева и в историко-литературных исследованиях Г. Недошивина, Л. Пинского, И. Дубашинского, Ю. Кагарлицкого, О. В. Шапошниковой, В. Ю. Силюнаса[17] гротеск квалифицируется как вид фантастической образности. Фантастику называют отличительным признаком гротеска, характерным для всех его проявлений. Но сочетание фантастики с реальностью встречается и в мифе, и в сказке, и в научной фантастике. Какова же специфика подобных сочетаний для

---

[14] Бушмин А. С. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина// Вопросы советской литературы. М.; Л., 1957. Т. 5. С. 25.

[15] Борев Ю. Комическое... М., 1970. С. 223.

[16] Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977. С. 17.

[17] См.: Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977; Недошивин Г. Очерки теории искусства. М., 1953; Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961; Дубашинский И. А. «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта. М., 1969; Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М., 1974; Шапошникова О. В. Гротеск и его разновидности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978; Силюнас В. Ю. Испанская драма XX века. М., 1980.

гротеска? Современная литературоведческая мысль направлена на изучение гротеска в контексте проблем художественной условности. Для определения гротеска в литературе признается существенно важным отделение от сходных с ним «неусловных» фантастических конструкций, таких, например, как миф или сказка.

В определенном смысле условность есть неизбежная особенность любого вида искусства: условность существует, например, уже в том, что зритель воспринимает как объемный предмет его изображение на плоскости. Такого рода условность, лежащую в самой его основе, называют «первичной условностью» или «безусловной условностью». Первичная условность принципиально отличает искусство от реальной жизни. Иначе обстоит дело, когда заходит речь о вторичной условности, т. е. об условности как одном из существенных факторов эстетического сознания. Условный тип художественного мышления отличает преднамеренная установка на пересоздание природных форм, нередко приводящая к деформации внешнего облика явлений,— все это ради тех конечных нравственно-гносеологических целей, которые ставят писатели. «Вторичная условность» демонстративно трансформирует логику жизненных закономерностей в произведении.

Процесс кристаллизации сознательного вымысла в литературе в целом многоступенчат. На примере древнерусской литературы его проследил Д. С. Лихачев. По наблюдениям ученого, зарождение «самосмышления» в XVI веке в первую очередь касалось домысливания речей персонажей, их действий, авторских назиданий — т. е. утверждения творчества как такового[18]. «При этом все фантастическое, чудесное мыслится как объективно реальное, исторически свершившееся»[19]. Переход к художественному вымыслу совершался в древнерусской литературе в XVII веке и, что характерно, в связи с комическими фольклорными жанрами: пародией, небылицей, сказкой. В исследовании Д. С. Лихачева выявлено сходство и различие фантастики как сознательного литературного приема («вторичной условности») и сказочной фантастики. Сближает эти два типа образного мышления опора на вымысел. Но если «вторичная условность» представляет собой тип образности, при котором очевидна преднамеренность противоестественных сочетаний предметов и их свойств, то для сказки такие сочетания являются естественными, составляют ее своеобразный, замкнутый в себе мир. Свобода

[18] Лихачев Д. С. Человек в древней Руси. М.: Наука, 1970. С. 98.
[19] Там же. С. 108.

фантазии в сказке обусловлена в первую очередь мифологическим типом мышления.

Гротеск является выражением «вторичной условности», ибо он характеризуется открытым, демонстративным нарушением художественного правдоподобия; гротеск сталкивает закономерности художественной реальности с логикой фантастики. Определяющим его свойством является сознательное отступление от подражания жизненным закономерностям. И в этом видится существенное отличие гротескной фантастики от фантастики мифологической.

Рассмотрение гротеска в контексте проблем художественной условности закономерно ставит перед исследователями вопрос о соотношении гротеска с реализмом.

Ушли в прошлое времена, когда в гротескной образности совершенно неосновательно усматривали художественную ущербность, влияние модернизма. Ныне правомерность существования гротеска, казалось бы, неоспорима. Но вместе с тем в современном литературоведении наблюдается тенденция ограничить сферу применения условных форм вообще и гротеска в частности. По мнению некоторых исследователей, художественная условность оправдывает себя в реалистическом творчестве в том случае, если выступает не главным, а второстепенным элементом в такой художественной картине, которая в основе своей является правдоподобной. «Гротеск только в том случае и оправдывает себя в реалистическом творчестве,— пишет А. С. Бушмин,—если он выступает одним из средств, а не основным средством, подсобным, а не главным орудием сатиры, если он является подчиненным элементом в такой художественной картине, которая в основе своей удовлетворяет требованию правдоподобия. Без этого условия гротеск — сплошной произвол, формалистические выкрутасы»[20]. Несостоятельность подобного утверждения становится очевидной, если вспомнить хотя бы классические образцы русской сатиры. Гротеск является доминирующим принципом сатирической типизации и в гоголевском «Носе», и в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, выступая основным, а не подсобным орудием сатиры, и при этом не теряет своей реалистичности, не трансформируется в самоцельные эксперименты.

Другие исследователи вовсе исключают художественную условность из арсенала реалистического метода. «Метод реализма требует подобия жизненным формам»,—категорично ут-

[20] Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959. С. 484.

верждает Н. Видинеев[21]. Такая односторонняя позиция исследователей в отношении художественной условности обусловлена нормативным подходом к реализму вообще и социалистическому в особенности. В монографии С. М. Петрова последовательно проводится мысль о том, что главной приметой реалистического метода является типизация жизненного содержания в «формах самой жизни», соответствие произведения логике самой жизни[22]. «Своеобразие искусства реализма,— подчеркивает он,— состоит в том, что оно воссоздает, показывает жизнь в формах самой реальной жизни. Это в равной мере справедливо в отношении и классического, и социалистического реализма. Художественные формы в реализме, в основе своей, отражение тех реальных конкретно-исторических форм жизни, которые присущи самой действительности в понимании ее писателем»[23]. Подобное понимание реализма, какие бы ни делались оговорки, выводит за его пределы и Рабле, и Гоголя, и Салтыкова-Щедрина, и Булгакова, и Платонова, и Маяковского, и других классиков реализма — старого и нового типа.

Совершенно очевиден и тот факт, что ревнители жизнеподобия как единственно правомочной формы реалистической изобразительности пытаются возвести свою точку зрения к Чернышевскому и обосновать нормативность своих суждений его эстетикой. Известная мысль Чернышевского о том, что искусство (в отличие от науки) воспроизводит жизнь в «формах самой жизни», трактуется ими как одна из формул реализма. Требование Чернышевского воспроизводить действительность в конкретно-чувственных художественных образах неправомерно перетолковывается в проблему своеобразия художественной формы. Материалистическая эстетика даже на начальных стадиях своего развития не догматизировала одну какую-либо форму изобразительности. Нет никакой нужды и нынешней эстетике, наследующей лучшее в эстетической мысли прошлого, догматически утверждать жизнеподобие как главную примету реализма.

Большинство современных литературоведов отстаивают мысль о многообразии форм и средств реализма. Они рассматривают условность в реалистическом искусстве как одну из закономерных форм его художественного своеобразия. При этом

---

[21] Видинеев Н. Об условности в искусстве//Вопросы философии. 1963. № 10. С. 74.

[22] См.: Петров С. М. Реализм. М., 1964; Он же. Возникновение и формирование социалистического реализма. М., 1970.

[23] Петров С. Возникновение и формирование социалистического реализма. С. 509.

акцентируется внимание на правомерности использования условности в том случае, если она не затемняет познание жизненной правды, а позволяет глубже проникнуть в суть явления.

Детальное и углубленное рассмотрение эстетического богатства одного из ведущих творческих методов современного искусства, многообразия присущих ему форм и средств художественного анализа и синтеза явлений жизни является насущной задачей современной науки. Именно поэтому изучение гротеска в настоящее время представляется особенно актуальным.

Г. М. Васильева

ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И. В. ГЕТЕ

Гений воплощает все, что дают время и искусство. Гете не раз обращался к проблеме праздника. Писатель воспринимал его в широком значении: праздник народный, праздник как культурное явление, специально организованное, и праздник как индивидуальное душевно-психологическое состояние. Гете раскрывает категории «праздничное время», «праздничное мироощущение», говорит о различии религиозного и собственно «праздничного» начала.

Одной из первых потребностей, ведущих к появлению праздников, было стремление к «радостному преклонению перед великим и прекрасным»[1]. Д. Н. Овсянико-Куликовский, думая над судьбами А. С. Пушкина и И. В. Гете, назовет это состояние «умственным наслаждением, радостью мысли»[2]. Радость чувство мимолетное, и, чтобы его продлить, человек прибегает к акту творчества. Гете полагает, что «радостными усилиями» порождается искусство. Это условие причастности творчества к вечному развитию жизни, к постижению ее законов. Составляя схему-конспект романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», Гете отмечает: «Радость и сила... О картинах праздников и радости»[3].

Писатель с присущим ему артистизмом играл роль организатора, исполнителя, автора сценария празднеств при веймарском дворе. Улицы Веймара украшались декоративными, архитектурными панно. Город становился сценой для театрального лицедейства. Гете обращался к итальянской традиции. Художники Ренессанса были устроителями праздничных шествий, «жи-

[1] Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 34. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

[2] Овсянико-Куликовский Д. Н. А. С. Пушкин как художественный гений//Жизнь. СПб., 1899. Т. 5. С. 16.

[3] Гёте. Схема-конспект романа Тика//Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 272—273.

вых картин»[4]. Они вводили в жизненный уклад весь этот «торжественный обиход» (выражение Л. М. Баткина). В «Афинской школе» Рафаэль изобразил рядом с собой Содому, едва сдерживающего смех. Содома словно сейчас сбросит античные одежды и окажется в пестром шутовском наряде, став творцом своего поведения, интриг, разыгрываний. По картинам Рафаэля, Леонардо да Винчи Гете мог установить детали, касавшиеся декора сооружений, костюмов (так называемый «обратный феномен» воздействия изобразительного искусства на театральную иконографию).

Гете дифференцировал начала религиозное и праздничное. Он писал, что католическая традиция, допускающая слияние игры и культа, может приучить человека «к восприятию внутренней религии сердца и внешней религии церкви как неделимого целого, как единого великого таинства, которое членится на множество таинств, сообщая каждому из них свою извечную святость, нерушимость и вечность»[5]. Гете если и касался религиозных вопросов, то вне конфессиональной проблематики. Писатель отмечает театрализацию католического обряда, расширенного до массового празднества, свободно включающего в себя как остатки языческих праздников, так и новые их формы[6]. Гете знает это по немецкой традиции. В Германии храмовые и престольные праздники совпадали с ярмарками, церковные процессии соединялись с театральными представлениями комедиантов. Русский путешественник Ф. П. Лубеновский после размышлений о Гете, который «сделался космополитом и оттого бывал в одном и том же сочинении старинным германцем и новейшим французом, Софоклом и китайцем», обращается к описанию немецких праздников. Он замечает: «Любопытные без зову толпами стекались на позорище <...> У немцев без факел-цуга праздник не в праздник»[7]. Гете мучительно переживал, что Реформация с ее «кажущимся триум-

[4] См.: Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М., 1970. Т. 4. С. 331—336.

[5] Гёте И. В. Из моей жизни: Поэзия и правда. М., 1969. С. 226.

[6] О театрализации католических обрядов, о «празднике, который вечно, кажется, длится в Италии» писали многие авторы «путешествий». См.: Лубеновский Ф. П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии. СПб., 1805; Норов А. Путешествие по Сицилии в 1822 г. СПб., 1828; Записки россиянина, путешествующего по Европе. М., 1831; Жукова М. Очерки южной Франции и Ниццы. СПб., 1844; Глаголев А. Записки русского путешественника. СПб., 1845; Яковлев В. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1853.

[7] Лубеновский Ф. П. Заметки за границею. СПб., 1845. С. 156, 161. Обращение к личности Гёте постоянно в русских «путешествиях». Аноним-

фом благонравия», сделав акцент на личном общении с богом, уничтожала зрелищность театра.

Мечты о зрелище, где зритель ощутил бы себя «человеком среди людей», связаны с «космологическим оптимизмом» Гете. Для писателя мироздание — храм, исполненный святости. Гете являлся как бы двойником Линкея в «Фаусте», караульного на башне, который, все видеть рожденный, не может сдержать своего восторга:

Глаза мои! Всюду,
Расширив зрачки,
Мы видели чудо,
Всему вопреки (II.413).

В Неаполе Гете посетил панораму британского посланника сэра У. Гамильтона. На своей вилле Гамильтон устроил круговой балкон, стенами которого были зеркала. Природа становилась живописным театром. По совету Гамильтона Гете поднимался на Везувий, жерло вулкана он воспринял как световой аттракцион с руинами, фейерверками, отблесками пожара. В таком восприятии проявлялась чувственная радость бытия, «празднества Вселенной». Зрителю предлагается войти внутрь и увидеть мир как зрелище, «разыгрывающееся под ясными, веселыми небесами» (IX. 204). Вселенная включалась в систему культурных текстов.

Писатель находит воплощение своего художественного идеала в реализме «масленичных потех» Ганса Сакса и в творчестве Шекспира. Гете сравнивает драмы Шекспира с прибором, который показывают на ярмарках. В нем происходит пестрая смена картинок, нанизанных на одну нитку: «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, здесь мировая история, как бы по невидимой нити, шествует перед нашими глазами» (X. 263). Образ ярмарки оказался в точке сложных переплетений искусства и жизни, художника и творчества. В письме к Генриху фон Клейсту от 1 февраля 1808 года, критически оценивая современную романтическую драму, Гете противопоставляет ей театр Кальдерона, «чьи пьесы можно ставить во время любой ярмарки к вящему удовольствию как образованной, так и необразованной публики»[8].

Для Гете образ ярмарки очень личный, но целостный и обобщенный. Он условный знак высокого искусства, обозначе-

---

ный автор статьи «Как пишутся путешествия?» иронически замечает: «Не бойся ничего, любезный друг. Введи в свою книгу г-жу Сталь, расскажи что-нибудь о Каннинге и какой-нибудь анекдот о Гёте» (Библиотека для чтения. СПб., 1834. Т. 5. № 2. С. 15).

[8] Гёте И. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1949. Т. 13. Ч. 2. С. 323.

ние универсальной системы, где человек играет масками бытия. Писатель считал разнообразие явлений непременным условием красоты. Ярмарка представляла собой необычайное зрелище, захватывающее сочетанием невозможных в другое (будничное) время вещей, присутствием рядом представителей разных сословий. Понятие разнообразия соотносится у Гете с единством, законченностью. Для писателя было заманчиво передать завершенность всего через заведомую незавершенность перечня: не пренебрегая ни одной из предметных особенностей, слить их в ощущении мировой полноты. Мир «вдруг оказался сплоченным в единое благородное целое, к единению предназначенный, слитый, скрепленный в общую массу, в единый облик, одухотворенный единым духом» (IX. 31).

Гете пытался разбудить в театре дремлющую память площадного зрелища и шекспировской сцены, где зритель «должен страстно следовать за мимом» (X. 276). Писатель замечал: «Хотелось бы мне, чтобы сцена была не шире проволоки канатного плясуна, дабы без умения никто не рискнул на нее взобраться, меж тем как ныне каждый считает себя способным гарцевать на ней» (VII. 174). В раннем творчестве Гете тяготел к короткой одноактной драме, в которой разные сцены связаны не сюжетно, а семантически. Гете следует той раскованности, какую допускали кукольники, особенно Ганс Сакс: они выбирают для своих представлений темы из всех областей. Гете использует поэтическую и прозаическую речь, философский диалог стоит рядом с фарсовыми сценами, эпизодами из фастнахтшпилей. В «Ярмарке в Плундерсвейлернё» комедийная бытовая пьеса вплеталась в действие религиозной драмы об Эсфири, внося в нее вольный дух гистрионов и масленичных гуляний. Гете разрабатывает отдельные комические номера, клоунские сцены. Не имеющий сквозного сюжета характер панорамной ленты совпадал с особенностями ярмарочного представления, тексты были привязаны к последовательности картинок. Спектакль являлся лишь составной частью празднества, поэтому не имел канонических форм. Существовали подвижные границы между театральным представлением и театрализованным бытом.

Ранние пьесы Гете связаны с жанром зингшпиля. Драматург воспринимал этот жанр как согласный с законом природы. Для него было явственным родство зингшпиля с пантомимно-цирковым характером ярмарочных спектаклей, проделавших в XVIII веке сложную эволюцию. В фарсе такая колоссальная эмоциональная интенсивность, что они почти смыкаются с зингшпилем. Для Гете важен в этом жанре интерес к интриге. Со-

бытия, подобно событиям жизни, представали как необратимый во времени, самоценный процесс. И сатиры, и зингшпиль имеют зрелищный характер. Они обращаются к каждому зрителю на его уровне. Элементы ярмарочного стиля требовали новых способов сценического воплощения. Действия героев выходят за границу правдоподобия, и, как в старом ярмарочном театре, возникает балаганный перебор. Установка на шутовство есть даже в названиях драм, напоминающих выкрики зазывал или лубочную афишу (например, «Масленичное действо о Патере Бреe»). Сатирические и комические монологи развивают традиции скоморошества. Шут комментирует действие и провоцирует веселье.

Гете приветствовал каждого, кто внесет на сцену хоть «немного оживления, веселости». Он с участием относится к опытам Ленца, подражавшего комедиям Плавта. Назвав свою книгу «Комедия по Плавту», Ленц утверждал право свободы в обращении с оригиналом. Гете надеялся, что эти подражания снова вернут театру «живость и движение». Но писатель понимал, что подмостки бродячих комедиантов едва ли станут местом, способствующим рождению высокого мастерства. Крупнейшие реформаторы сцены Ф. Л. Шредер и Каролина Нейбер разделяли сомнения Гете. Эти актеры, «празднично рожденные магией сцены», станут героями романа «Театральное призвание Вильгельма Мейстера». Ф. Л. Шредер с огорчением замечал, что ярмарочные балаганы «разлучают» зрителей с даром культуры—литературным, профессиональным театром[9]. Они пытались увести немецкий театр от штампов площадного искусства.

По убеждению Гете, театр подчиняется закону постоянства и изменчивости. Изменений в художественном объекте требует и человеческое восприятие. Писатель формулирует эту потребность как «закон затребованного изменения», основанный на самых общих, фундаментальных законах существования всего живого[10]. Тезис же о целостности и единстве мира, разные сферы которого пронизывают одни и те же закономерности, лежал в основе натурфилософии Гете, включая и философию искусства. Писатель думает о театре, где «и поэзия, и живопись, и музыка, и сценическое искусство и все, что угодно. И когда все эти искусства вместе с чарами юности и красоты действуют сообща в один и тот же вечер и притом в лучшем составе, то получается ни с чем не сравнимый праздник»[11].

---

[9] См.: Полякова Н. Б. Ф. Л. Шрёдер. М., 1987. С. 197.

[10] См.: Гёте в «Разговорах» Эккермана//Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 260.

[11] Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. М.; Л., 1934. С. 651.

В «Римском карнавале» Гете напишет о кукольном театре и балагане с канатными плясунами как о «множестве второразрядных представлений» (IX. 223).

«Римский карнавал» впервые был опубликован в 1788 году, с 1829 года включен писателем в состав «Итальянского путешествия». Гете наслаждался давно желанным путешествием. В Вероне он облекся в национальный костюм, стараясь перенять у итальянцев их манеры и движения. Писатель был в народных театрах на представлениях, волею обстоятельств вырванных из чинных театральных зданий. В Риме Гете слушал, как позже Н. В. Гоголь, шум фонтанов Бернини. Дважды он был свидетелем римского карнавала и описал его [12].

«Римский карнавал» родствен драматическим, а не повествовательным формам. Он построен на смене картин, сценических площадок, на которые выходят персонажи. Возникает динамическое поэпизодное деление. Это осознанная «дискретность» спектакля, перебиваемого краткими, точными заголовками: «Корсо», «Маски», «Кареты». Здесь есть обязательная для драматургии внутренняя напряженность сжатых во времени исполнения сценических происшествий. Возникает импровизированный быт подвижного, готового ринуться с места и продолжающего среди суматохи свою повседневную жизнь человеческого поселения.

Писатель связывает карнавал с праздником Сатурналий, так как исторически атмосфера карнавала дольше всего сохранилась в них. Гете как теоретика драмы должна была интересовать сущность Сатурналий, соединение противоположностей: комического и трагического, игры с логикой и здравым смыслом. Рабы получали свободу на один день и веселились, как заблагорассудится. Но сатурналический гротеск заключался в том, что после праздника рабов убивали. На проблему свободы, так дорого оплаченной, как на существенный момент в структуре Сатурналий Гете не мог не обратить внимания. Писатель пытается соотнести таинственную жизнь древнего мира с повседневной суетой. «Римский карнавал» — продолжение гетевских раздумий о вечном противостоянии добра и зла и о том, какая из форм этого противостояния истинна. Не случайно в дневнике О. Э. Мандельштама есть слова: «...Гете — человек всепонимания». Запись сделана русским поэтом в связи с проблемой «инфраистории», которая воплощается в образах, «не-

[12] В русской периодике XIX века был создан образ «карнавального Гёте», готового «иногда преступить освящённые временем обыкновения» (см.: Юность Гёте//Отечественные записки. 1842. Т. 20. С. 64).

сущих в себе глубинное соединение прошлого и проблем современного человека вообще»[13].

Изображение Гете римского карнавала тяготеет к триединству «утро — день — вечер», где утро — предощущение торжества, день — пир, кульминация; «надвигающаяся полночь кладет конец и этим радостям» (IX. 227). «Стадии давки, суматохи, шума и дурачеств» ярче всего воплощают карнавальную формулу «рождение — умирание — рождение». Гете заключает карнавал «великопостными размышлениями», возникает грустно-вопрощающая нота, тема одинокости, забытости человека. Перелом «под занавес» тоже свидетельствует о родстве «Римского карнавала» с драмой: «Когда в разгаре этих сумасбродств грубоватый Пульчинелла непристойно напоминает нам о радостях любви, которым мы обязаны своим существованием, когда новая Баубо на общественной площади оскверняет таинство рождения, когда множество зажженных свечей наводят нас на мысль о последнем торжественном обряде, то среди всего этого сумбура наш разум обращается к важнейшим явлениям жизни» (IX. 228).

Автор вдохновенной книги «Рим» Б. А. Грифоцов, размышляя о «праздничном ритме жизни», в Италии, замечает: «Этот век отчасти именно от Гете научился философической горечи, открывающей затем всю силу римского примирения, несравнимую с той, которая сопровождает доверчивого путника, веселящегося разнообразием итальянских зрелищ»[14]. Ученый обращается к судьбам И. В. Гете и Н. В. Гоголя: «Несмотря на все различие, оба невольно вспоминают в Риме одну и ту же философскую мысль о возможности перерождения, о возможности вернуться к каким-то основным, в самой глубине заложенным идеям»[15].

В «Римском карнавале» безусловно видно положительное отношение Гете к «установлению предела». Писатель «окультуривает» карнавал: есть различия между народным карнавалом и более культурным праздником в его изображении. В главке «Стража» он пишет об известной красоте воинского распорядка, который влечет и преобразует души. Конечно, Гете наблюдал уже цивилизованные формы карнавала. Праздник открывали процессии на улице Корсо, возникшей в античности. Они, как и в эпоху Ренессанса, возрождали традиции древнеримских императорских триумфов. Исполнители подчиняются «внешней»

[13] Поляков М. Я. Критическая проза О. Мандельштама//О. Э. Мандельштам. Человек и культура. М., 1987. С. 25.
[14] Грифцов Б. А. Рим. М., 1914. С. 11.
[15] Там же. С. 3.

дисциплине и строго следуют режиссерско-постановочным ремаркам. Государство и церковь пытались подменить творческий дух праздников системой ритуалов. Но разгул, шутовство трудно было ограничить, и стихийное начало вырывалось. Художник Ф. И. Иордан пишет о карнавале, участниками которого были Н. В. Гоголь и В. А. Жуковский в 1839 году: «...римляне постарались отпраздновать и без того веселое время блестящим образом. Веселию и шуму конца не было»[16].

Но и в «окультуренных формах» карнавала Гете выявил творческое начало. Он размышляет о природе праздничной образности. Художественно используя образы народных произведений, писатель находил возможность для свободного слияния драматического и комического начал. Он подчеркивает ту особенность карнавального образа, которая была важна в комедии дель арте: маска освобождает человека от условностей, от бытовой ограниченности и повседневной формы.

У Гете был особый интерес к игровому началу празднеств[17]. Игра явилась формой проявления первичных источников культуры и жизнетворчества. Обстреливание конфетти, схватки в «Римском карнавале» восходят к обрядовой игре, к исконному столкновению двух праздничных, сшибающихся на улице веселых и загулявших толп. Гете изображает свадебный обряд с травестией, буффонную любовную сценку, когда «беременная женщина к вящей потехе окружающих производит на свет какое-то безобразное существо» (IX. 218). Этот вид свободной игры являет собою детская игра. Но игра втягивала подтекстовые пласты серьезности. В этом природа театра, путь, на котором театр освобождает зрителя от социального гнета.

Именно то, что народной итальянской площадной комедии был свойствен момент импровизации, когда одни и те же маски разыгрывали каждый раз иную ситуацию, то, что в ней в такой большой мере сохранялись связи с карнавальной традицией, объясняет интерес Гете к формам этого театра. Писатель особенно любил маску Пульчинеллы, «юмористически настроенного слуги» (IX, 106). Подобно Гете, английский художник XVIII века У. Хогарт писал в сочинении «Анализ красоты»: «Пульчинелло смешон, потому что все в нем противоречит изяществу — и фигура, и движения»[18].

---

[16] Записки ректора и профессора академии художеств Ф. И. Иордана. М., 1918. С. 201.

[17] См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 271—273.

[18] Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 202.

Необходимо отметить в «Римском карнавале» явную связь изобразительных приемов с особенностями карнавальных образов. На празднике выразительные средства сведены к немногим экспрессивным движениям, стремительным и в то же время развинченным. Один точно найденный жест содержит в себе смысловые оттенки ряда подобных жестов: малозаметное движение — и Пульчинелла «с рогом на боку становится похож на древнего бога садов священного Рима». Подробно описывая позы, Гете стремился с графической определенностью передать положение фигуры в пространстве—это рисунок словами. Приемы, извлеченные им из карнавальной эстетики, были важны в творчестве Гете. Любопытно замечание художника К. А. Сомова в одном из писем: «Читаю Гете «Путешествие в Италию»... Написаны эти письма с большим энтузиазмом, несколько наивным и ребячливым... Как он хорошо и много и картинно описывает Венецию»[19]. Гете обратился к творчеству У. Хогарта, автора гравюр «Ярмарка в Саутварке», «Маскарады и оперы». Хогарт умел запечатлеть главное из того, что созерцает глаз, в виде схемы. В работе «Собиратель и его присные» Гете назвал такие наброски «иероглифами» человеческих фигур[20].

Взгляды писателя на праздничную культуру родственны исканиям Моцарта. Композитор с его мечтой «жить хорошо и жить радостно» был неисчерпаем в импровизации, веселье и в божественно возвышенных длиннотах. «Врожденного буффониста» Моцарта влекло к комедийным жанрам. В 1771 году композитор наблюдал за персонажами итальянского карнавала и сохранил их в своей памяти. Созданный Моцартом шедевр комедии дель арте дошел до нас лишь в набросках и отрывках. В конце жизни он написал несколько пьес для карнавала. Гете отмечал гениальное воплощение буффонного стиля итальянцев в опере Моцарта «Похищение из сераля»[21]. Для произведений Моцарта был характерен так называемый «жизнерадостный ритм» и многие типично буффонные мелодические обороты.

Гете видел истоки оперы-буффа Моцарта в карнавальных празднествах, в богатой мелодике народных песен и танцев. Широкое распространение в Италии получили канцоны, бергамаски и особенно вилланеллы — грубовато комические многоголосые уличные песни, насыщенные мимикой и танцем. Гете вспоминал о посещении Рима 30 июля 1787 года: «До самого

---

[19] Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 405.

[20] Хогарт У. Указ. соч. С. 15.

[21] Lert E. Mozart auf dem Theater. Berlin, 1921.

утра на улицах группы людей, которые поют и играют, иной раз слышишь дуэт, столь же прекрасный или же еще прекраснее, чем в опере или в концентре»[22]. Моцарт вдохновлялся разными формами народных зрелищ — от танцев и фарсов до балетных феерий. Моцарта как драматурга и Гете сравнивают с Шекспиром, их роднит «истинный чистый источник шутовства».

Художники находили в праздниках полное органическое единство слившихся противоположностей, соединение поэзии и иронии, прихотливо обыгрываемое масками, костюмами. Они изображают материю во всей чувственности, как бы задержанной в неустанном восхождении, в одном миге потока времени. Перед ликом этого мира можно произнести, подобно шекспировской героине: «О, удивительно, удивительно! Удивительнейшим образом удивительно!»[23] Восхождение представляется как вечный процесс изменения природы, разрушения и становления, смены сомнения и надежды.

---

[22] Goethe J. W. Jubileus Ausgabe. Berlin. Bd. 27. S. 80.
[23] Шекспир В. Как вам это понравится. Акт 3, сцена 2.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. З. Канунова. Нравственно-философские искания русского романтизма (30—40-е гг.) и религия (к постановке проблемы) . . 3
О. Б. Лебедева. К проблеме жанрового генезиса русской «высокой комедии» 20
А. С. Янушкевич. Записная книжка «Разные замечания» В. А. Жуковского как факт творческой биографии поэта и явление русской культуры 32
И. А. Айзикова. «Библейские повести» В. А. Жуковского (К проблеме соотнесения эстетической позиции поэта на рубеже 1810—20 гг. с его религиозными исканиями) 44
Н. Ж. Вестшева. Роль и значение пародийно-мифологического начала в протоколах «Арзамаса» 52
М. Г. Салупере. К биографии «императорского «безумца». Т. Э. фон Бок (1787—1836) в романе Я. Кросса и новонайденных архивных материалах 61
Э. М. Жилякова. «Страдания юного Вертера» Гёте в контексте творчества Ф. М. Достоевского 1840-х гг. 84
Е. А. Макарова. Круг чтения как отражение культурной интуиции писателя (на материале библиотеки Н. С. Лескова) . . . 98
О. Б. Кафанова, В. А. Доманский. Жорж Санд в нравственно-этической концепции Н. Г. Чернышевского 110
Н. Е. Разумова. Чехов и Флобер («Простая душа» и «Душечка» в свете сопоставления художественных систем) . . . 125
О. Н. Владимиров. «Вечные противоречия существенности» в лирике И. Бунина и А. Ахматовой 144
А. С. Сваровская. Житийное начало в повести Б. Зайцева «Аграфена» 153
И. И. Тюрина. Лирический герой сборника Вяч. Иванова «Прозрачность» (проблема смерти — воскрешения) 164
А. П. Казаркин. Проза Николая Клюева. Обоснование стиля . 175
Н. Б. Реморова. Кедрин и Ходасевич. Статья II. Дм. Кедрин — читатель сборника В. Ходасевича «Путем зерна» 187
О. А. Дашевская. Мотив безумия в драматургии М. Булгакова и русская романтическая традиция 220
М. Д. Шамянова. Стиль и художественный мир В. В. Набокова (рассказ «Весна в Фиальте») 231
Л. Б. Менглинова. Сатирическое исследование современности в повести А. П. Платонова «Город Градов» 250
Н. Н. Киселев. Случайность в структуре действия пьес А. Вампилова 266
Т. Л. Рыбальченко. Поиск метафизической картины мира в русской литературе 1950—1980-х гг. 280

Лицензия 040749 от 18.03.96 г. Сдано в набор 03.10.96 г.
Подписано к печати 10.01.97 г. Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная № 2.
Литературная гарнитура. Высокая печать. Печ. л. 18,5. Усл. печ. л. 17,2.
Уч.-изд. л. 17,45. Тираж 500 экз. Заказ 2505.

Издательство ТГУ, 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4.
Типография издательства «Красное знамя»,
634050, г. Томск, пр. Фрунзе, 103.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Редактор **Т. Н. Зелёва**
Художественный редактор **Р. М. Вазиев**
Технический редактор **Л. Е. Дятлова**
Корректор **Г. Орлова**

ИБ 2346

Сдано в набор 20.03.90 г. Подписано в печать 15.11.90 г.
Формат 60×84 1/16. Бумага типографская № 2. Гарнитура Литературная.
Печать высокая. Печ. л. 18,75. Усл. печ. л. 17,55. Уч.-изд. л. 18,99.
Тираж 500 экз. Заказ 6999. Цена 2 р. 90 к.

Издательство ТГУ, 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4.
Типография изд-ва «Красное знамя», 634050, ГСП, Томск, пр. Фрунзе, 103.