Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ПРИМЕРЫ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Томский ордена Октябрьской Революции и ордена
Трудового Красного Знамени государственный
университет им. В.В.Куйбышева

Примеры целостного анализа художественного произведения

Учебное пособие

Научная библиотека ТГУ
Для книг

ТОМСК - 1988

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Работа представляет собой определенное обобщение учебно-методической работы кафедры по руководству самостоятельной работы студентов над курсом "История русской литературы".

В ней разработаны наиболее характерные примеры целостного анализа художественного текста. Обращенное к студентам и молодым преподавателям, она помогает в изучении наиболее сложных проблем курса.

Составители:

"Разговор книгопродавца с поэтом"	- О.Б.Лебедева
"Роман в стихах А.С.Пушкина "Евгений Онегин".	- В.М.Костин
"Мертвые души" Н.В.Гоголя	- Ф.З.Канунова
"Герой нашего времени" М.Ю.Лермонтова	- Т.Т.Уразаева
"Записки из Мертвого дома" Ф.М.Достоевского.	- Е.А.Акелькина

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ВВЕДЕНИЕ

К числу наиболее сложных и трудных проблем в системе преподавания относится обучение студентов целостному анализу художественного произведения. В настоящее время выработано несколько различных типов исследования художественного текста. Познакомить студентов с некоторыми из них на примере анализа ряда программных произведений русской классики XIX в. - цель настоящего пособия.

"Разговор книгопродавца с поэтом" - произведение принципиально значимое в творчестве Пушкина как первый эстетический манифест, по-пушкински ставящий проблему поэта и поэзии, взаимодействия творческого и обыденного сознаний. Поэтому пушкинский диалог безусловно должен быть продуман и понят будущими словесниками. Предлагаемый опыт целостного анализа "Разговора" дает один из возможных путей такого понимания содержательности диалога через его поэтику и структуру. "Разговор книгопродавца с поэтом" - классический пример содержательности формы, где диалогическая структура произведения оформляет становление внутренне диалогического сознания, литературные формы поэзии и прозы соответствуют состояниям творческого вдохновения и обыденной повседневной прозы житейского. Поэтому путь анализа через уяснение функции реминисценций и автореминисценций, которые вовлекают "Разговор" в большой литературный контекст лирики и эпистолярной прозы самого Пушкина, представляется весьма целесообразным для понимания природы пушкинского диалогизма и синтеза разных поэтических форм в его эстетических манифестах.

Автор статьи "Роман в стихах А.С.Пушкина "Евгений Онегин" идет от выяснения общего места уникального пушкинского романа в истории русской духовной культуры, к определению его жанрово-стилевых особенностей композиции, стиховой и сюжетной организации, а отсюда - к судьбам главных героев. В результате пушкинский роман предстает как широкое повествование о духовной истории эпохи, как "акт сознания поэта, творца эпохи". Обусловленное образом автора живое единство "свободного романа" получает, как показано в работе, соответствующее его масштабам и функциям стилистическое воплощение.

В анализе "Мертвых душ" акцент делается на характеристике жанра, двойного сюжета и символического подтекста поэмы Гоголя. Исследуя эстетические взгляды Н.В.Гоголя, автор стремится определить сложную природу реализма писателя, в котором трезвый аналитический подход к российской действительности сочетается с национально-фило-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

П

софской общечеловеческой символикой "Мертвых душ". Большое место в исследовании текста "Мертвых душ" отводится многомерному образу автора, во многом определяющего как природу жанра, так и характер главного конфликта между "живыми" и "мертвыми". Идейно-эстетическим центром поэмы Гоголя, как показано в работе, является УI глава /о Плюшкине/. Это - не только наиболее полное проявление стиля Гоголя, но и в связи с этим отчетливое выражение философско-эстетической концепции произведения.

Вполне закономерно, что анализ "Героя нашего времени" М.Ю. Лермонтова автор предложенной статьи начинает с выяснения концепции личности в романе /отражение в судьбе и личности Печорина противоречий последекабристской эпохи, проблемы добра и зла, проблемы судьбы и воли/. Далее вполне логичен переход к анализу структуры произведения на сюжетно-композиционном, повествовательном, жанровом уровнях. Рассматривается циклическая организация романа, его новеллистическая композиция, мотив странствия в романе и своеобразие "второго" лирико-символического сюжета.

Каждому из предложенных "примеров" исследования текста предпослан план анализа. Заключается каждый раздел списком важнейшей рекомендательной литературы.

Адресованные студентам "Примеры анализа" могут послужить подспорьем в изучении русской классической литературы и в выработке необходимых навыков анализа художественного текста.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"РАЗГОВОР КНИГОПРОДАВЦА С ПОЭТОМ"

План анализа.

I. Место "Разговора книгопродавца с поэтом" в творчестве Пушкина, как оно определяется современным литературоведением. История изучения "Разговора".

II. Поэтика "Разговора книгопродавца с поэтом". Литературная реминисценция и автореминисценция как характерный признак поэтики.

1) Реминисценция как аналогия: мировоззрение Поэта и лирика В.А.Жуковского.
2) Реминисценция как аналогия содержания при разности формы: Байроновские реминисценции в речи Поэта и Книгопродавца.
3) Реминисценция как аналогия формы при разности содержания: диалогизм "Разговора" и "Пролога в театре" Гете.
4) Функция литературных реминисценций в "Разговоре книгопродавца с поэтом".

III. Автореминисцентность "Разговора книгопродавца с поэтом" как средство создания целостной эстетической концепции.

1) Поэтические автореминисценции в речи Поэта.
2) Литературные источники взглядов Книгопродавца на поэтическое творчество и эволюция этих взглядов в ходе диалога.
3) Поэтические автореминисценции в речи Книгопродавца и прозаические автореминисценции в речи Поэта как показатель внутреннего встречного движения.
4) Поэзия Книгопродавца и проза Поэта в финале диалога и пушкинская эпистолярная проза.
5) Автореминисценции из "Разговора книгопродавца с поэтом" в позднем творчестве Пушкина как жанровая аналогия.

IУ. Жанровое своеобразие "Разговора книгопродавца с поэтом" как поэтического фрагмента и эстетического манифеста.

I

"Разговор книгопродавца с поэтом" (6 сентября 1824 г.) - первый в строгом смысле слова эстетический манифест Пушкина - занимает в его творчестве весьма своеобразное место. Так же, как поэма "Цыганы" и стихотворение "К морю", "Разговор" относится к

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

числу произведений, задуманных и начатых Пушкиным на Юге и завершенных в Михайловском. Этот географический рубеж знаменует собою и творческий перелом, и перелом эстетической позиции Пушкина, достаточно условно-именуемый "переходом от романтизма к реализму". Поэтому "Разговор книгопродавца с поэтом" - одновременно итог и перспектива: в нем сложно соотносятся завершение и открытие: "В речах Книгопродавца отразились две системы поэтического сознания. Поэт - прежнюю тут систему, которая определяла творчество Пушкина романтического, или "байронического" периода. Книгопродавец произносит афоризмы, получившие развитие в системе Пушкина позднейших лет"[1]

Поэтому понятно, что "Разговор книгопродавца с поэтом" привлекал и привлекает особенное внимание исследователей. В дореволюционном пушкиноведении "Разговор" трактовался преимущественно как автобиографическое произведение: при этом, естественно, с пушкинской эстетической позицией отождествлялась позиция Поэта[2]

Существенную коррективу в эту концепцию внесла работа Б.В. Томашевского о "Разговоре книгопродавца с поэтом"[3]; здесь эстетическая позиция Поэта трактована ретроспективно, как пройденный Пушкиным романтический этап мировоззрения и творчества. В речах Книгопродавца исследователь справедливо усматривает зародыш пушкинских эстетических манифестов 1830-х гг. Б.В.Томашевский рассматривает "Разговор книгопродавца с поэтом" как уход Пушкина от романтизма и предвидение новых путей в искусстве: "Разговор книгопродавца с поэтом" представляет такое же прощание с романтизмом, как и стихотворение "К морю"; "В этом стихотворении ("Разговоре" - О.Л.) еще нет ясной декларации новых путей, да ее и не могло быть..."[4]

Идея декларативности "Разговора", очевидно наметившаяся в работе Б.В.Томашевского ("Большое стихотворение, представляющее как бы поэтическую декларацию"), получила свое развитие в некоторых других исследованиях; однако при этом эстетические позиции

---

1. Томашевский Б.В. Пушкин.Книга вторая(1824-1837). М.-Л., 1961, с.16.

2. См.,например: Стоюнин В.Я. Исторические сочинения. ч.П. Пушкин. СПб.,1881,с.220-226,а также комментарии к дореволюционным собраниям сочинений Пушкина: Сочинения Пушкина.Издание Императорской Академии Наук,т.Ш,Спб.,1912,с.398-416; Пушкин.Собрание сочинений.Спб.,Брокгауз-Ефрон,1909,т.Ш,с.519-521 (Библиотека великих писателей под ред.С.А.Венгерова); Сочинения и письма А.С.Пушкина (под ред. П.О.Морозова).Спб.,"Просвещение",1909,т.I,с.666-669.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Поэта и Книгопродавца оказались диаметрально разграничены, причем позиция Книгопродавца характеризуется исследователями резко негативно: "Книгопродавец - пошляк, обыватель<...> Спор кончается полной победой циника-книгопродавца над романтиком-поэтом"[5], а прозаическая реплика Поэта, заключающая стихотворный "Разговор", осмысляется как полное фиаско поэтического мировоззрения: "Не видя ничего лучшего, Поэт вынужден, именно вынужден перейти на язык этой презренной прозы и в буквальном, и в переносном смысле слова"[6]; "<...> удивительное пушкинское чутье формы, точно соответствующей содержанию, запрещает ему отказ поэта от романтически-возвышенного взгляда на поэзию, согласие с прозаически-обывательским отношением к искусству выражать в стихах"[7]. Таким образом понимание "Разговора" как декларации, анализ содержания эстетических позиций Поэта и Книгопродавца в отрыве от художественной формы пушкинского произведения приводит, как нам кажется, к искажению совершенно справедливой начальной посылки Б.В.Томашевского: оба участника диалога выражают пушкинские взгляды и мысли, уже по одному этому позиция Книгопродавца не может быть позицией "пошляка и обывателя", "меркантильно" относящегося к искусству.

Поэт и Книгопродавец вступают в диалог в пушкинском эстетическом манифесте; это предполагает наличие некоторой сферы общности в их высказываниях при том, что оба участника диалога обладают каждый своей точкой зрения на проблему: "<...> непременным условием диалога является возможность существования двух выраженных точек зрения. Это подразумевает наличие двух сопоставимых кусков текста, отличающихся направленностью, точкой зрения, оценкой, ракурсом и совпадающих по некоторому содержанию сообщения или его части. <...> Последовательность не связанных ни в каком отношении высказываний не образует диалога, даже если наделена его графическими признаками"[8].

Одно из наиболее общих мест всех исследований, посвященных

---

3. Томашевский Б.В. Пушкин. Книга вторая (1824 1837).М.-Л., 1950, с.396-403.

4. Там же, с.14, 18.

5. Бонди С.М. О Пушкине. М.,1978,с.31,33. См. также: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813 1826).М.-Л.,1950,с.396-403.

6. Гуревич А.М. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму (о нравственно-эстетическом идеале поэта).- В кн.: Проблемы романтизма. Вып.2.М.,1971,с.209.

7. Бонди С.М. О Пушкине. М., 1978, с.33.

8. Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина. В кн.: Пушкин и его современники.Псков,1970,с.101-102.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"Разговору книгопродавца с поэтом" - фиксация многочисленных литературных ассоциаций и параллелей со стихотворениями и письмами самого Пушкина, которыми "Разговор" густо насыщен[9]. Однако эта особенность поэтики "Разговора" осмыслена настолько же мало, насколько хорошо известна. Как правило, исследователи ограничиваются регистрацией литературных ассоциаций и автореминисценций, не ставя вопросы о смысле и функциях этого художественного приема, который в "Разговоре" настолько активен, что является своеобразным законом поэтики и во многом организует не только художественную форму произведения, но и его эстетический смысл: декларативность "Разговора" вырастает именно на уровне литературных ассоциаций и автореминисценций, благодаря которым она выражается художественно, через систему образов и их внутреннее движение. Не только Поэт и Книгопродавец в "Разговоре" вступают в диалог; благодаря насыщенности его текста литературными ассоциациями и автореминисценциями в диалог с литературной традицией и с самим собой вступает и Пушкин. Это обстоятельство определяет принципиальную смысловую и жанровую новизну его эстетического манифеста. Таким образом, анализ литературных ассоциаций и автореминисценций с точки зрения их смысла и функций - необходимое условие для понимания эстетической концепции "Разговора" и места его в контексте пушкинского творчества.

II

Итак, исходной посылкой анализа должно служить очевидное положение о том, что "Разговор книгопродавца с поэтом" создан Пушкиным на большом литературном фоне. Этот фон присутствует в "Разговоре" двояким образом: явно, когда в тексте пушкинского произведения упоминаются имена, ср.: "Лорд Байрон был того же мненья, Жуковский то же говорил" (II; 326)[10], и скрыто, через литературные реминисценции и автореминисценции, которые формируют

---

9. См. об этом: комментарии к дореволюционным изданиям стихотворений Пушкина; указ.соч. Д.Д.Благого и Б.В.Томашевского, а также: Медведева И.И. Пушкинская элегия 1820-х годов и "Демон".- В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т.6. М.-Л., 1941, с.51-71; Фомичев С.А. Рабочая тетрадь Пушкина по № 835 (из текстологических наблюдений). В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т.XI. Л., 1983, с.54 55.

10. Здесь и далее пушкинские тексты цитируются по изд.: Пушкин А.С. Полное собрание сочинение. Т.I-XVI, АН СССР, 1937-1949, с указанием тома - римской, страницы арабской цифрой в скобках после цитаты.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ассоциативно-диалогическое восприятие отдельных стихов и мыслей "Разговора". Остановимся подробнее на каждом случае такой ассоциативной переклички.

Два имени, названные в "Разговоре" - Жуковский и Байрон - принципиально важны для эстетической концепции диалога: это корифеи русского и западноевропейского романтизма, выразившие его расцвет и апогей, властелины дум литературного поколения 1810-1820-х годов. Поэтому особенно важно определить, как именно включение реминисценций из поэзии Байрона и Жуковского функционирует в эстетической концепции диалога.

Образ Жуковского, его романтической поэзии буквально витает над "Разговором книгопродавца с поэтом"[11]. Задолго до того, как его имя будет прямо упомянуто в реплике Книгопродавца, реминисценции из поэзии Жуковского появляются в репликах Поэта. При этом они имеют вид и смысл не столько отдельных цитат, сколько воспроизведения стиля, тем, мотивов, и поэтических приемов Жуковского, универсально воспринятых Пушкиным. В первом монологе Поэта воссоздается своеобразный собирательный облик поэзии Жуковского, ее общий эмоциональный тон. Первый монолог Поэта определяется двумя мотивами: мотивом воспоминания и мотивом описания творческого процесса. Преемственность Пушкина по отношению к поэзии Жуковского здесь особенно закономерна: ведь поэтические формулы воспоминания и творчества впервые отлились именно в лирике Жуковского, в его эстетических манифестах 1818-1824 го годов. Опорные слова этого монолога: надежда, вдохновение, уединение, воображение, воспоминания, темный кров, сладкий голос - все это узнаваемые элегические поэтизмы Жуковского, закрепленные в литературной традиции за его поэтическим стилем и его метафорической образностью. Однако неслучайно в первый раз образ поэзии Жуковского возникает в "Разговоре" в своеобразном сплаве реминисценции и автореминисценции:

"Разговор"	"Жуковскому"(1818)
Там поле яркие виденья, С неизъяснимою красой Вились, летали надо мной В часы ночного вдохновенья!.. (П; 325)	Когда сменяются виденья Перед тобой в волшебной мгле И быстрый холод вдохновенья Власы подъемлет на челе... (П; 59).

---

11. Здесь особенно важно подчеркнуть, что "Разговор" написан Пушкиным в том же 1824 году, когда вышло в свет 3-е издание стихотворений Жуковского, знаменующее конец "преимущественно лирического" этапа его творчества. После 1824 г. Жуковский как поэт-лирик замолчал более чем на 6 лет, и с начала 1830-х гг. входит вновь в литературу - как эпик повествователь.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Ассоциативное соотношение "Разговора" с пушкинским посланием "Жуковскому" 1818 года придает всем следующим реминисценциям неуловимый оттенок пушкинского восприятия: образ Жуковского в "Разговоре книгопродавца с поэтом" – это именно образ его поэзии, существующий в творческом сознании Пушкина. Параллели с поэзией Жуковского возникают в первом монологе Поэта неоднократно и на разных уровнях. Это может быть концентрация характерных мотивов поэзии Жуковского, где каждое слово – эквивалентная замена целого стихотворения или даже группы стихотворений Жуковского:

"Все волновало нежный ум:
Цветущий луг, луны блистанье,
В часовне ветхой бури шум,
Старушки чудное преданье" (П; 325)

"Цветущий луг" - это непременный атрибут панорамно-медитативной элегии Жуковского. В переносном смысле, как символ молодости и прекрасного прошлого, этот образ входит в эстетические манифесты Жуковского – эта грань соотнесенности текста "Разговора" с лирикой Жуковского особенно важна, поскольку здесь налицо не только перекличка тем и мотивов, но и жанровые ассоциации. Ср. "Невыразимое"(1819): "Как прилетевшее незапно цуновенье От луга родины, где был когда-то цвет..."(П; 132);[12] "Подробный отчет о луне"(1819): "И видим мы воображеньем тот свежий луг, где мы цвели..."(Ш,37).

Луна – это неизменный мотив пейзажной поэзии Жуковского, соотносящийся с эстетическом сознании его современников прежде всего с балладами и двумя "Отчетами о луне"[13]. "В часовне ветхой бури шум" – это как бы собирательный образ "страшных" баллад Жуковского. Ср. "Светлана": "Вот в сторонке Божий храм Виден одинокий; Двери вихорь отворил..."(I; 69). Наконец, стих "Старушки чудное преданье" ассоциативно соотнесен с "Балладой, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди"(1814), хорошо известной Пушкину и высоко ценимой им[14].

---

12. Здесь и далее тексты Жуковского цитируются по изд.: Жуковский В.А. Полное собрание сочинений в 12 томах под ред. А.С. Архангельского.Спб.,1902,с указанием тома – римской, страницы – арабской цифрой в скобках после цитаты.

13.Достаточно вспомнить хотя бы знаменитый пассаж Кюхельбекера в его статье "О направлении нашей поэзии,особенно лирической, в последнее десятилетие":"Картины везде одни и те же: луна,которая – разумеется – уныла и бледна..."- Кюхельбекер В.К. Путешествие.Дневник.Статьи.Л.,1978,с.456-457.В комментариях В.Д.Рака этот пассаж трактуется как "В основном,нападение на Жуковского"(там же, с.748 749).

14. Несмотря на то, что эта баллада была по цензурным обстоя-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Несколько далее, опять на уровне ассоциации, образ поэзии Жуковского возникает через использование его рифмы:

"Разговор..."	"К Батюшкову" (1812)
В гармонии соперник мой Был шум лесов, иль вихорь буйный, Иль иволги напев живой, Иль ночью моря гул глухой, Иль шепот речки тихоструйной. (П;325)	И чище отражает Здесь виды берегов Источник тихоструйный; Здесь кроток вихорь буйный (I; 98)

Во втором монологе Поэта возникают переклички с посланием Жуковского "К кн. Вяземскому и В.Л.Пушкину" (1814)[15]. Характерно, что в этих реминисценциях эстетическая концепция Поэта поворачивается новой гранью: во втором монологе речь идет уже не о творчестве, как об органичном состоянии поэта, а об отношениях поэта с обществом, и здесь тоже пушкинский "Разговор" обнаруживает преемственность по отношению к поэзии Жуковского:

"Разговор..."	"К кн. Вяземскому и В.Л.Пушкину"
Блажен, кто про себя таил Души высокие созданья. И от людей, как от могил Не ждал за чувство воздаянья! (П; 326)	Его блаженство прямо с неба; Он им не делится с толпой... ... Ему ли с пламенной душой Плоды святого вдохновенья К ногам холодных повергать И на коленях ожидать От недостойных одобренья? (П; 46)

К этому же посланию Жуковского восходит и образ "терна славы", возникающий во втором монологе Поэта. И неслучайно это интенсивное нагнетание ассоциирующихся с лирикой Жуковского мотивов и образов наконец разрешается прямым указанием на источник мировоззрения Поэта: "Лорд Байрон был того же мненья, Жуковский то же говорил" (П; 326). Проницательность Книгопродавца переводит ассоциативность в наглядность, скрытые реминисценции выводятся этой репликой на поверхность. В дальнейшем течении диалога выявляется еще одна грань сближения позиции Поэта с эстетикой Жуковского:

"Разговор..."	"К кн. Вяземскому и В.Л.Пушкину"
Хвала для вас - докучный звон (П; 327)	Хвала - гул шумный и невнятный; Поцаде от толпы судей!
Теперь, оставя шумный свет, И музу, и ветренную моду Кто ж изберете вы? Поэт Свободу (П;329).	Пока мы не смешались с ней, Свобода друг нам благодатный (П;46).

тельствам впервые напечатана в 1831 г. Пушкин был знаком с ним раньше. Так, 27 июня 1827 г. он пишет Н.И.Гнедичу: "С нетерпением ожидаю Шильонского узника; это не чета Пери и постоянно такого переводчика, каков певец Громобоя и Старушки" (XIII; 40).

15. Этот комплекс реминисценций Пушкина из Жуковского отме-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Таким образом, реминисценции у Жуковского свидетельствуют не только о перекличке некоторых стихов и мыслей "Разговора" с лирическими формулами Жуковского. Эти реминисценции выявляют одну из граней той эстетической концепции, которая формируется в диалоге. Нетрудно заметить, что все ассоциативные переклички с лирикой Жуковского содержатся только в речи Поэта, которой свойствен напряженный, возвышенный пафос интонации и гиперболизация чувства. Даже в последней реминисценции, повидимому связанной с речью Книгопродавца, все-таки доминирует эмоциональная оценка Поэта: "Хвала для вас докучный звон". А "свобода" в устах Поэта, по справедливому замечанию С.Г.Бочарова, "звучит абсолютно и независимо"[16] - т.е. именно так, как она и должна звучать в устах Поэта для себя[17], отвергающего любую награду за свое творчество. Иными словами, вдохновенное, творческое, внесоциальное, связанное с вечными таинствами творческого процесса начало эстетической концепции "Разговора" складывается в очень большой мере по аналогии с мотивами и образами романтической лирики Жуковского, переложившей законы поэтического вдохновения на язык поэзии. Но полнота эстетической концепции "Разговора" не исчерпывается сближениями с Жуковским. Более того, эти сближения корректируются, дополняются, а в чем-то и опровергаются другими гранями литературного фона.

Второе имя, упоминаемое в тексте "Разговора" в связи со взглядами Поэта - имя Байрона. Как и Жуковский, Байрон упоминается по поводу определенного мотива эстетического манифеста - мнения Поэта о славе. Но здесь аналогия оказывается и более ограниченной (конкретным мотивом славы, тогда как сближения с Жуковским охватывают практически все высказывания Поэта кроме заключительной реплики),

---

чен И.М.Семенко в ее кн.: Жизнь и поэзия В.А.Жуковского, М., 1975, с.134 136.

16. Бочаров С.Г. "Свобода" и "счастье" в поэзии Пушкина. В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы (Мордовский госуд.университет им.Н.П.Огарева). Саранск, 1973, с.153.

17. Ср. один из черновых вариантов первого монолога поэта:

Меня не знал в то время свет,
Но мне внимала вся природа,
Воистину я был поэт,
Но для себя, не для народа (П; 838)

Это четверостишие с особенной очевидностью выражает романтическую замкнутость Поэта, его намеренное одиночество среди людей. Такая позиция несомненно сближается с творческой концепцией "для немногих" Жуковского и еще раз подчеркивает романтическую односторонность мировоззрения Поэта в начальной фазе диалога.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

и более сложной по своей художественной природе. Аналогия с Байроном - это уподобление лишь в конечном счете; совпадая по смыслу, высказывания Поэта резко разнятся с байроновскими по тону.

Ср. Обманчивей и снов надежды,
Что слава? шепот ли чтеца?
Гоненье ль низкого невежды?-
Иль восхищение глупца? (П; 326)

Дон Жуан (песнь I, с.218)

В чем слава? В том, чтоб именем своим
Столбцы газет заполнить поплотнее.
Что слава? Просто холм, а мы спешим
Добраться до вершины поскорее.
Мы пишем, поучаем, говорим,
Ломаем копья и ломаем шеи,
Чтоб после нашей смерти помнил свет
Фамилию и плохонький портрет.

Паломничество Чайльд-Гарольда (песнь Ш, с.112)

Не думайте, что это все - слова,
Прием литературный, обрамленье
Летящих сцен, намеченных едва,
Картин, запечатленных мной в движенье,
Чтоб вызвать в чьем-то сердце восхищенье;
Нет, слава - это молодости бо
А для меня что брань, что одобренье,
Мне безразлично. Так судил мой рок:
Забыт ли, не забыт - я всюду одинок[18].

Как видно, мнения пушкинского Поэта и Байрона совпадают только в самом общем своем содержании - отречении от славы;, оформлено же это отречение совершенно по-разному. В речи пушкинского Поэта - напряженная эмфатика, нанизывание вопросительных конструкций характеризуют опять таки приподнятость, гиперболичность чувства Поэта; речь повествователя у Байрона - это как бы мнение Поэта, высказанное устами Книгопродавца с его трезвой логикой, с нарочито бытовой трактовкой возвышенных духовных категорий, с включением прозаизмов в стихотворную речь. Таким образом, реминисценция из Байрона в тексте "Разговора" играет роль связующего звена между позициями Поэта и Книгопродавца: это идеология Поэта, высказываемая в стиле, присущем Книгопродавцу. И роль этой реминисценции чрезвычайно важна: благодаря литературной ассоциации повидимому диаметрально противоположные позиции Поэта и Книгопродавца оказываются вдруг сближены: стихи и проза (не как литературные формы, а как формы мировоззрения) вдруг пересекаются в об-

---

18. Байрон Д.Г. Собрание сочинений в 4 томах. М., 1981, т.I, с.110, т.2, с.231. Именно эти строфы Байрона приводятся в параллель высказыванию пушкинского Поэта в комментариях к дореволюционным академическим изданиям (см. сноску 2).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

щей точке, оказываются"не столь различны меж собой". И эта ассоциативность вновь, благодаря проницательности Книгопродавца, переводится в наглядность в его реплике, как бы предвещающей исход диалога:

Лорд Байрон был того же мненья;
Жуковский то же говорил;
Но свет узнал и раскупил
Их сладкозвучные творенья (П; 326).

Таким образом в байроновских реминисценциях намечается, по принципу поэтической ассоциации, еще одна существенная грань эстетической концепции "Разговора", именно, возможность диалога противоположных эстетических позиций, не отрицающих, а дополняющих одна другую. В результате частичного пересечения разных точек зрения Поэта и Книгопродавца возрастает объективность трактовки проблемы искусства, его места в жизни творящего его человека и его роли в обществе.

В этом аспекте чрезвычайно значима диалогическая форма, которую Пушкин придал своему произведению; она является глубоко художественно-содержательной, ибо опредмечивает сам принцип соотношения двух выражающихся в "Разговоре" взглядов, не взаимоисключающих, а диалогизирующих. Уже современники Пушкина отмечали в связи с диалогической формой "Разговора" еще одну грань его литературной ассоциативности: в своем "Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и в начале 1825 годов" А.А.Бестужев назвал "Разговор книгопродавца с поэтом" "счастливым подражанием Гете"[19], имея в виду "Пролог в театре", первый пролог к драме Гете "Фауст".

Пушкину бесспорно был знаком этот пролог: один из стихов его "Gib meine Jugend mir zurück" ("Дни юности моей верни") он намеревался поставить эпиграфом к своей поэме "Кавказский пленник". И замеченная Бестужевым параллель тем более верна, что "Разговор книгопродавца с поэтом" при своей первой публикации тоже выполнял роль пролога в издании первой главы "Евгения Онегина".

"Пролог в театре" у Гете строится как разговор Поэта, Директора и Комического Актера; предметом обсуждения в нем тоже является проблема зависимости-независимости поэтического творчества, выражающаяся в попытках Директора и Комического актера посягнуть

---

19. Полярная звезда на 1825 г. - Полярная звезда, изданная А.Бестужевым и К.Рылеевым (Серия "Литературные памятники").М.-Л., 1960, с.421.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

на воображение и свободу творчества Поэта:

Директор

"Насуйте всякой всячины в кормежку:
Немножко жизни, выдумки немножко;
Вам удается этот вид рагу.
Толпа и так все превратит в окрошку,
Я дать совет вам лучший не могу...

Собою упоенный небожитель,
Спуститесь вниз на землю с облаков!
Поближе присмотритесь: кто ваш зритель?
Он равнодушен, груб и бестолков...

А если так, я не шутя дивлюсь:
К чему без пользы мучить бедных муз?"

Комический актер

"В согласье с веком быть не так уж мелко.
Восторги поколенья - не безделка,
На улице их не найдешь.
Тот, кто к капризам публики не глух,
Относится к ней без предубежденья...

Займитесь вашим делом вдохновенья
Так, как ведут любовные дела" 20

Этому прозаизму действительно меркантильного отношения к искусству, попыткам регламентировать согласно вкусам публики свободу поэтического творчества и навязать Поэту не только темы его, но и формы, противостоит напряженно-возвышенный пафос поэтического мировоззрения:

Поэт

"Не говори мне о толпе, повинной
В том, что пред ней нас оторопь берет.
Она засасывает, как трясина,
Закручивает, как водоворот.
Нет, увези меня на те вершины,
Куда сосредоточенность зовет.
Туда, где божьей созданы рукою
Обитель грез, святилище покоя" 21.

На первый взгляд, содержание гетевского пролога чрезвычайно близко пушкинскому "Разговору". В них как будто сталкиваются возвышенное и меркантильное начала, свобода поэтического творчества и искусство, служащее вкусам толпы, возникает та же проблема соотношения платы и вдохновения, толпы и творческой личности, реализуется все это в той же форме стихотворного диалога (хотя у Гете вступают в него 3 человека, взгляды Директора и Комического Актера тождественны, а Поэт противопоставлен им обоим). Однако за исклю-

20. Гете И.В. Фауст. Перевод Б.Пастернака. М., 1969, с.36-38.
21. Там же, с.36.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

чением последнего пункта сближения, это сходство – поверхностное. Принципиальная новизна пушкинского "Разговора" определяется соотношением точек зрения его участников. У Гете Директор и Комический Актер претендуют на власть над вдохновением Поэта, дают ему заказ, обещая за исполнение его награду. У Пушкина же, по глубоко справедливому замечанию Я.Л.Левкович, "...книгопродавец признавал высокое предназначение поэта и покупал готовую рукопись; т.е. наставляя поэта на путь профессионализма и внушая ему практицизм, он не посягал на его творческую свободу..."[22].

Таким образом, если у Гете предметом торга становится непродажное вдохновение, то у Пушкина – рукопись, плод вдохновения, своеобразный продукт труда, имеющий уже самостоятельное существование и отделившийся от творца. Разница принципиальная и очевидная.

И все же гетевский пролог, бесспорно, явился источником реминисценций в пушкинском "Разговоре", только сам тип реминисценции в этом случае уже другой: это не столько цитация или перекличка мотивов, тем, образов двух произведений, сколько использование самого принципа создания со- и противопоставления этих мотивов, тем и образов, использование диалогической формы пролога Гете: "Гете подсказал Пушкину общий замысел"Разговора книгопродавца с поэтом": инсценировка подобного разговора между поэтом и предпринимателем, противопоставляющего чистое и возвышенное вдохновение поэта практицизму литературного рынка дана была Гете в первом прологе к "Фаусту"[23]. Т.о. соотношение "Разговора" и "Пролога в театре" можно определить как реминисценцию на уровне структуры; причем спор взаимоисключающих точек зрения Гете Пушкин переводит в подлинно диалогическую плоскость, сдвигая центр тяжести с проблемы свободы вдохновения на проблему продукта поэтического труда.

Сравнение "Разговора книгопродавца с поэтом" с произведениями и поэтическими системами, составляющими его литературный фон, демонстрирует разнообразие и многофункциональность пушкинского приема литературной реминисценции: простая аналогия,ана-

---

22. Левкович Я.Л. Наброски послания о продолжении "Евгения Онегина". В кн.: Стихотворения Пушкина 1820-1830 х годов.Л., 1974, с.270.

23. Жирмунский В.М. Пушкин и западные литературы. В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии.Т.3. М.-Л.,1937,с.96.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

логия содержания при разности формы, аналогия формы при разности содержания – все это необыкновенно выпукло представляет грани пушкинского новаторства в жанре литературного эстетического манифеста. Но самое главное – пересечение и взаимодействие в "Разговоре" множества литературных реминисценций особенно очевидно выявляет объемность и новизну пушкинской эстетической концепции, не совпадающей до конца ни с одной из проанализированных выше. Множественность точек зрения, представленных не только участниками пушкинского диалога, но и сложно соотносящимися с их взглядами литературными ассоциациями, обеспечивает высшую объективность в исследовании эстетической проблемы.

При этом оригинальный пушкинский взгляд, как мы пытались это показать, отнюдь не пропадает за аналогиями и противопоставлениями, напротив, он ими подчеркнут и воплощается во многом благодаря литературной ассоциативности восприятия пушкинских текстов. Очень точно эту особенность определяет И.М.Семенко: "Это связано с соотношением в творчестве Пушкина элементов и целого. Для Пушкина очень характерно обращение к готовым "формулам", и при этом значение контекста, целого, в его поэзии огромно. Особенно интересны случаи, когда восходящий к предшественнику образ сохраняет свой смысл и поэтический колорит, становясь одной из граней раскрываемого Пушкиным сознания человека"[24]. "Разговор книгопродавца с поэтом", с его сложно организованной ассоциативностью – лучшее тому подтверждение.

Ш

Широкое использование автоцитат и автореминисценций – прием, очень характерный для творчества Пушкина периода южной ссылки. Восходящая к поэтике эстетических манифестов Жуковского[25], в творчестве Пушкина автореминисценция становится средством сопряжения разных поэтических тональностей, формой их органического синтеза, способом создания целостной картины жизни в ее противоположностях. "Разговор книгопродавца с поэтом" – своеобразная кульминация этого приема в первой половине 1820-х годов. Эта черта поэтики пушкинского эстетического манифеста прямо и косвенно отмечалась почти всеми исследователями, так или иначе обращавшимся к "Разговору".

По своим функциям в "Разговоре" автореминисценции, как одно из

---

24. Семенко И.М. Жизнь и поэзия В.А.Жуковского. М., 1975, с. 140-141.
25. См. об этом: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. Томск, 1985, с. 131-155.

Для книг

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

частных проявлений реминисцентности вообще, тоже участвует в формировании общей эстетической концепции произведения. Но принадлежность текстов-источников реминисценций самому Пушкину заставляет увидеть в них не просто объект сближения или отталкивания; именно автореминисцентность "Разговора" определяет целостность его эстетической концепции и принадлежность ее самому Пушкину.

В этом плане принципиально важно наблюдение, восходящее к работе Б.В.Томашевского и подтвержденное другими исследователями: "Книгопродавец и поэт оба высказывают мысли Пушкина – те мысли, которые сталкивались в сознании Пушкина. Пушкин объективирует здесь свой внутренний конфликт, не совпадая ни с одним из героев – антагонистов "Разговора". Художественное решение дано в диалоге Пушкина также диалектически: противопоставлением их"[26]. Если с первой частью этого суждения можно согласиться безоговорочно, то вторая, в которой традиционно противопоставляются, причем антагонистически, позиции Поэта и Книгопродавца, вызывает сомнение. Попробуем разобраться в истинном соотношении этих позиций, проанализировав автореминисценции.

И первая же, самая яркая в тексте "Разговора" автореминисценция, серьезно усложняет одностороннюю трактовку эстетической позиции Поэта как позиции замкнувшегося в своем внутреннем мире романтика. Именно эта первая автореминисценция связывает "Разговор" с антиромантическим "Демоном":

"Разговор.."

Какой то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава..."(П;325)

Демон (1823)

Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осеня,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня...
(П; 299)

Несомненна и перекличка этого фрагмента "Разговора" с черновым стихотворением "Бывало, в сладком ослепленьи"(1823), являющимся своеобразной поэтической заготовкой для двух стихотворений 1823 года, в которых кризис мировоззрения выразился особенно отчетливо: "Свободы сеятель пустынный" и "Демон"[27].

"Мое беспечное незнанье
Лукавый демон возмутил,
И он мое существованье
С своим навек соединил" (П; 293)

---

26. Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985. с.487.

27. См. об этом: Медведева И.Н. Пушкинская элегия 1820-х годов и "Демон".- В кн.: Пушкин: Временник пушкинской комиссии. т.6. М.-Л., 1941. с.51-71.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Более того, эта связь эстетического манифеста Пушкина с его лирикой, имеющей универсальный мировоззренческий смысл, закрепляется в тексте "Разговора" еще раз, связывая его тройной автоцитатой не только со стихотворением "Бывало, в сладком ослепленьи", но и с посланием <В.Ф.Раевскому> (1822), в котором впервые наметились мотивы кризиса мировоззрения. Ср.:

"Разговор..."

К чему, несчастный, я стремился?
Пред кем унизил горный ум?
Кого восторгом чистых дум
Боготворить не устыдился? (II; 327)

<В.Ф.Раевскому>	"Бывало, в сладком ослепленьи"
Что ж видел в нем безумец молодой,	Чего, мечтатель молодой,
Чего искал, к чему стремился,	Ты в нем искал, к чему стремился,
Кого ж, кого возвышенной душой	Кого восторженной душой
Боготворить не постыдился? (II; 266)	Боготворить не устыдился? (II; 293)

В послании В.Ф.Раевскому и в стихотворении "Бывало, в сладком ослепленьи" эти четверостишия имеют в виду соответственно: "И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь", выступающие потом в собирательном образе "кумира", и весь мир вообще: "Взглянул на мир я взором ясным..." В "Разговоре" автореминисцентное четверостишие относится как будто к возлюбленной: "Глаза прелестные читали Меня с улыбкою любви...", но непосредственно цитированному четверостишию предшествует строка "Мне стыдно идолов моих", где слово "идол" семантически соотносимо с понятием "кумира". Благодаря этому мотив любви приобретает расширительный смысл, ассоциативно соотносясь со всей иерархией человеческих ценностей, от "кумира" до "мира", в которых разочаровывается лирический герой посланий и элегий 1823 года. Естественно предположить, по принципу поэтической ассоциации, что они не бесспорны и для Поэта в диалоге - в этом смысл автореминисцентной переклички речей Поэта с пушкинской антиромантической лирикой 1823 года.

Любопытным подтверждением этому может служить такой факт: 4 декабря 1824 года, в связи с изданием первой главы "Евгения Онегина" и, следовательно, первой публикацией "Разговора", Пушкин пишет брату: "Да нельзя ли еще под Разговором поставить число 1823 год ?" (XIII, 126). Как известно, стихотворение окончено Пушкиным 6 сентября 1824 года. В желании мистифицировать публику Пушкина в этом случае вряд ли можно заподозрить. Значит, объяснений для такой датировки может быть только два: во первых, это желание соотнести время создания "Разговора" с началом работы над "Евгением Онегиным", во вторых, еще раз подчеркнуть естественную и генетическую, и эстетическую связь его с кризисной лирикой

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

1823 года.

Все это позволяет внести существенные коррективы в эстетическую позицию Поэта, поскольку этот комплекс автореминисценций связан именно с его речью: если Поэт и романтик (как утверждают это абсолютно все исследователи "Разговора" начиная с Б.В.Томашевского) замкнутый в мире своего незаинтересованного вдохновения, то он романтик - к прошлом.

Ср.: "Я был далеко:
Я время то воспоминал,
Когда, надеждами богатый,
Поэт беспечный, я писал
Из вдохновенья, не из платы" (II;324).

Таким образом, автореминисценции с пушкинской лирикой высвечивают особенную, своеобразную грань позиции Поэта - поэта, усомнившегося в непререкаемости исповедуемых им нравственных ценностей славы и любви. Этот кризисный момент отмечен осознанием безвыходности романтического индивидуализма, когда столкновение высокой сферы истинно поэтического творчества с прозой жизни чревато трагическим исходом конфликта. Неслучайно любая форма соприкосновения с внешним миром - слава, успех в обществе, любовь - осознается Поэтом как форма зависимости, своеобразной платы за вдохновение: ведь мотив платы, возникающий в первой же реплике Книгопродавца, быстро уступает место другим формам награды - славе и любви, которым Поэт противопоставляет одну безусловную ценность - свободу.

Но вот в решении проблемы свободы, возможной для поэта и обнаруживает себя с исчерпывающей полнотой принципиальная новизна эстетической концепции "Разговора" по сравнению со всеми вещими по Пушкина вариантами решения проблемы. И ведущая роль здесь принадлежит фигуре и мнениям Книгопродавца, приводящего Поэта к неожиданному в русле литературной традиции, но глубоко закономерному в контексте пушкинского произведения решению.

Примечательно то обстоятельство, что Книгопродавец начинает разговор с Поэтом в несколько странном тоне, в котором парадоксально совмещаются уменшительная степень и превосходная с использованием стертых поэтических штампов:

"Стишки для вас одна забава,
Немножко стоит вам присесть,
Уж разгласить успела слава
Везде приятнейшую весть:
Поэма, говорят, готова,
Плод новый умственных затей.
Итак, решите; жду я слова:
Назначьте сами цену ей.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Стишки любимца муз и граций
Мы вмиг рублями заменим
И в пук наличных ассигнаций
Листочки ваши обратим" (II; 324).

"Стишки" явно теряются от соседства полновесных "рублей" и "наличных ассигнаций"; их легковесность в первой реплике Книгопродавца усугублена не только уменьшительной формой слова, но и той легкостью, с которой они, в представлении Книгопродавца, создаются: "одна забава", "немножко стоит вам присесть". В его первой реплике есть и слова, обличающие источник такого представления о поэтическом творчестве: "стишки любимца муз и граций" - это как бы собирательный образ поэта-эпикурейца из той поэтической традиции, начало которой положено посланиями молодого Батюшкова[28]. Отсюда естественный пренебрежительный тон Книгопродавца - то, что не стоит трудов, вряд ли стоит и денег, которые он тем не менее предлагает, позволяя себе презрительно-неуважительное отношение к "стишкам" и "листочкам". От этого столкновения устаревшего, архаического для 1820-х гг. представления о легковесном творчестве и действительно плохо совмещающегося с ним мотива наличных денег, и возникает общий тон первой реплики - тон прозы, маскирующейся под стихи.

Это становится особенно очевидно в сопоставлении с тоном первого монолога Поэта, дающего совсем иную картину творческого процесса, где присутствуют такие категории как "пир воображенья", "неизъяснимая краса", "ночное вдохновенье", "звуки дивные", "тяжкий пламенный недуг", "грезы чудные", "безмолвие трудов", "пламенный восторг", "сладостные дары".

И мотив денег в первом монологе Поэта также очень характерно видоизменяется: "Поэт беспечный, я писал Из вдохновенья, не из платы" Плата - это не обязательно деньги; мотив денег трансформируется в мотив награды вообще, и чуткий Книгопродавец, продолжая тему денег ("Вы разошлися по рукам") в метафорическом плане, подхватывает этот мотив, преобразуя "рубли" в "награду славы" ("Но слава заменила Вам Мечтанья тайного отрады: <...> Напрасно ждут себе чтецов И ветреной ее награды).

---

28. В черновиках "Разговора книгопродавца с поэтом" цитатный характер этого стиха ("Любимца Муз и Граций") удостоверяется пушкинским подчеркиванием. Следует заметить, что подчеркивание в рукописи отражается курсивом в наборе, а общепринятой формой выделения цитат в издательской практике первой трети XIX века был именно курсив, а не кавычки.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В непосредственной связи с этим сдвигом мотивом находится следующий сюжетный шаг диалога: после обмена репликами о славе, отвергаемой Поэтом, после упоминания в речи Книгопродавца имен Жуковского и Байрона, с упором на все тот же, но теперь уже скрытый мотив денег ("Но свет узнал и раскупил Их сладкозвучные творенья"), Книгопродавец несколько меняет свои представления о роли поэта и поэтическом труде:

" И впрям, завиден ваш удел:
Поэт казнит, поэт венчает;
Злодеев громом вечных стрел
В потомстве дальном поражает"(П; 326).

Это представление о поэтическом труде, видоизменение самого тона Книгопродавца – прямое следствие первых двух монологов Поэта с их напряженной гиперболичностью чувств. Заземленные, уничижительные мотивы уходят из речи Книгопродавца, "стишки" уступают место "уделу". Однако рудименты первоначальной позиции сказываются еще и в этой реплике Книгопродавца:

"Хвала для вас докучный звон;
Но сердце женщин славы просит:
Для них пишите; их умам
Приятна лесть Анакреона.
В младые лета розы нам
Дороже лавров Геликона" (П; 327).

Предложение писать, прославляя женщин, слова сигналы "лесть Анакреона", "розы" - свидетельство устойчивости стереотипа поэта-эпикурейца в сознании Книгопродавца.

Ответная реплика Поэта примечательна тем, что в ней как бы повторяется предыдущий сюжетный ход: подобно тому, как Книгопродавец только что обнаружил источник мировоззрения Поэта ("Лорд Байрон был того же мненья, Жуковский то же говорил") и намекнул на неизбежный, с его точки зрения, исход ("Но свет узнал и раскупил Их сладкозвучные творенья"), Поэт обнаруживает литературные истоки взглядов Книгопродавца и противопоставляет им свою позицию, позицию свободы; это слово, характеризующее взгляды Поэта на творчество, звучит здесь впервые и как бы предрекает абсолютное и независимое "Свободу" в финале "Разговора":

"Но полно! В жертву им свободы
Мечтатель уж не принесет;
Пускай их юноша поет,
Любезный баловень природы" (П; 327)

Для того, чтобы понять этот ответ Поэта так, как это было сделано, необходимо обратиться к черновым и печатным вариантам цитированного четверостишия. Его третья строчка в черновике читалась так: "Пускай их Батюшков поет"; в первом же печатном варианте она видоизменилась

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

следующим образом: "Пускай их Шаликов поет"[29]. Батюшков и Шаликов, создатель концепции поэта-эпикурейца и эпигон, превративший ее в литературный штамп - вот в чем видит Поэт источник представления Книгопродавца о поэтическом творчестве. И очень симптоматично то, что "Разговор" впервые был опубликован с именем Шаликова; это создавало своеобразное кольцо сюжетных ходов, обнаруживало взаимную проницательность участников диалога.

В окончательном варианте наглядность эта обратилась в ассоциативность, функцию упоминания имени взял на себя иронически поданный литературный штамп, связанный в сознании пушкинских современников именно с той литературной традицией, от которой решительно отмежевывается Поэт: "Пускай их юноша поет, Любезный баловень природы".

И здесь, в этом обмене репликами, возникает еще одна грань автореминисцентности "Разговора", вводящая в ассоциативный пласт его восприятия уже не стихи, а пушкинскую эпистолярную прозу:

"Корнилович славный малый, и много обещает - но зачем пишет он для снисходительного внимания милостивой государыни и ожидает ободрительной улыбки прекрасного пола для продолжения любопытных своих трудов? Все это старо, ненужно и слишком уже пахнет Шаликовскою невинностию"(А.А.Бестужеву, 8 февраля 1824 г.,XIII; 87)."Благо я не принадлежу к нашим писателям 18-го века: я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола"(П.А.Вяземскому, 8 марта 1824 г., XIII; 88).

Это впервые в тексте "Разговора". И симптоматично, что проза соотнесена с речью Поэта. Эта автореминисценция - как бы первый сигнал о том, что сфера поэтического сознания начинает видоизменяться, что Поэту становятся доступны новые грани мировоззрения. Но пока это еще - только на уровне ассоциации.

Характерно, что Книгопродавец реагирует на этот сюжетный ход незамедлительно: мотив награды исчезает из его ответной реплики,а мотив одобрения женщин трансформируется в мотив высокой романтической утаенной любви:

"... но исключений
Для милых дам ужели нет?
Ужели ни одна не стоит
Ни вдохновенья, ни страстей,
И ваших песен не присвоит
Всесильной красоте своей? (II; 328)

---

29. См. об этом письма Пушкина П.А.Вяземскому от 19 февраля 1825 г.(XIII; 144) и 25 мая 1825 г. (XIII;134).См. также черновые варианты цитированных строк (II; 841).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И - как ответ на вторжение прозаических ассоциаций в речь Поэта, поэтические ассоциации вторгаются в речь Книгопродавца через автореминисценцию из XXXIУ строфы I главы "Евгения Онегина", законченной 22 октября 1823 года, за год до написания "Разговора"; ср.:

"Они не стоят ни страстей,
Ни песен, ими вдохновенных..."(УI; 20)

Таким образом, сознание Книгопродавца тоже обнаруживает тенденцию к видоизменению и восприятию новых граней и форм мировоззрения, его сознание, так же как и сознание Поэта, обогащается, лишается своей первоначальной односторонности. В ходе пушкинского диалога постепенно обнаруживается внутреннее действие, движение к размыканию навстречу друг другу первоначально изолированных и во всем противоположных позиций. И ближайший результат этого внутреннего встречного движения - видоизменение тона и стиля последних реплик героев:

Книгопродавец.

"Итак, любовью утомленный,
Наскуча лепетом молвы,
Заране отказались вы
От вашей лиры вдохновенной.
Теперь, оставя шумный свет,
И муз,и ветреную моду,
Что ж изберете вы?

Поэт

Свободу.

Книгопродавец

Прекрасно. Вот же вам совет.
Внемлите истине полезной:
Наш век - торгаш, в сей век железной
Без денег и свободы нет". (П; 329)

"Вдохновенная лира" заменяет в речи Книгопродавца "стишки" и "листочки": это свидетельствует о решительном переломе его взглядов на поэтическое творчество. Но что самое главное - трансформируется само понимание денег, платы. Если в начале диалога Книгопродавец предлагал Поэту деньги ради денег, просто деньги, то здесь, возвращаясь как будто к ничем не прикрытому меркантилизму своей первой реплики, он по сути дела предлагает Поэту деньги как средство приобретения независимости, т.е. ту самую свободу, которой желает Поэт. Прекрасно и очень точно прокомментировал этот момент диалога С.Г.Бочаров: "В устах Поэта "свобода" звучит абсолютно и независимо, Книгопродавец ее возвращает поэту как относительное понятие, включенное в жизненные зависимости"[30].

30. Бочаров С.Г. "Свобода" и "счастье" в поэзии Пушкина. В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы, с.153.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В финальном монологе Книгопродавца, как показатель того, что он принял правду Поэта, не поступившись основами своего мировоззрения, начинают звучать мотивы, близкие словам Поэта: как и Поэт, Книгопродавец спрашивает себя – "Что слава?" - и ответ его демонстрирует в принципе то же отношение неприятия славы в качестве награды за творчество, хотя и на другой мировоззренческой основе: "Яркая заплата На ветхом рубище певца". "Пир воображения" как характеристика творческого процесса из первого монолога Поэта трансформируется в заключительном монологе Книгопродавца хоть и в "гастрономическую" по своей природе метафору, но метафору не лишенную своеобразного поэтического изящества и обличающую действительное знание Книгопродавцем "кухни" поэтического творчества:

"Но вас я знаю, господа:
Вам ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда (ср. "пламенный восторг" Поэта)
Кипит, бурлит воображенье;
Оно застынет, и тогда
Постыло вам и сочиненье" (П; 329-339).

Ср. у самого Пушкина: "Кстати о стихах: сегодня кончил я поэму Цыгане. Не знаю, что об ней сказать. Она покаместь мне опротивела, только что кончил <...> (П.А.Вяземскому, 8 10 октября 1824 г., XIII; III). Иными словами, здесь, в этом монологе речь Книгопродавца начинает активно корреспондировать и с речью Поэта, и, что особенно важно, с мыслями и мнениями самого Пушкина. Эпистолярные автореминиисценции в речи Книгопродавца подтверждают этот вывод.

Письма Пушкина периода южной ссылки демонстрируют постепенное становление профессионального отношения поэта к своему творчеству. Особенно очевидно эта профессионализация высказывается в том, что Пушкин начинает отделять процесс творчества от его результата; и если процесс творчества попреднему неразрывно связан с высокими духовными категориями свободы и вдохновения, то результат творчества-готовая рукопись, постепенно начинает осознаваться Пушкиным не только как продукт труда, отделившийся от творца и имеющий собственное существование, но и как своеобразная форма товара. Первые высказывания такого рода, еще вполне шутливые, появляются довольно рано. 21 сентября 1821 г. Пушкин пишет Н.И.Гречу: "<...> хотите ли вы у меня купить весь кусок поэмы? длиною в 800 стихов, стих шириною 4 стопы; разрезано на 2 песни. Дешево отдам, чтоб товар не залежался"(XIII; 33).

Но с особенной отчетливостью и настойчивостью эти взгляды, постепенно обретающие статус мировоззренческой системы, выражаются в пись-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

мах 1823-1824 годов, т.е. именно того периода, когда создавалась первая глава "Евгения Онегина", задумывался и писался "Разговор книгопродавца с поэтом". Первые высказывания такого рода в письмах 1823-24 годов еще осторожны и как бы с оглядкой на традиционную точку зрения, бесповоротно отделяющую поэзию от всего житейского: "<...> должно смотреть на поэзию, с позволения сказать, как на ремесло. <...> Аристократические предубеждения пристали тебе, но не мне - на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом" (XIII; 59) - так, одновременно извиняясь и настойчиво утверждая свою точку зрения, пишет Пушкин Вяземскому в марте 1823 года. Конченная поэма и пара сапог - сопоставление такое резкое по тону, по несовместимости входящих в него категорий, что выглядит почти как столкновение поэзии и прозы жизни вообще.

Один из лейтмотивов пушкинских писем 1823-1824 года - это столкновение мотивов славы и денег, как вариантов вознаграждения поэтического труда. В этом лейтмотиве обнаруживается очевидный источник одного из самых лапидарных и жестких афоризмов Книгопродавца, ср.:

"Наш век - торгаш; в сей век железной
Без денег и свободы нет.
Что Слава? Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!" (II; 329)

"Печатай скорее, не ради славы прошу, а ради Мамона"(XIII; 82). "Благодарю вас, друзья мои, за ваше милостивое попечение о моей славе! <...> Остается узнать, раскупится ли хоть один экземпляр печатный теми, у которых есть полные рукописи; но это безделица - поэт не должен думать о своем пропитании <...>"(XIII; 86) "<...> да вперед невозможно и мне будет продавать себя с барышом. Таким образом, обязан я за все про все - друзьям моей славы - чорт их возьми и с нею: тут смотри как бы с голоду не околеть, а они кричат - слава!"(XIII;90)

Но особенно близок к речи Книгопродавца резко полемический фрагмент из письма Л.С.Пушкину от января-начала февраля 1824 года: "Были бы деньги, а где мне их взять? Что до славы, то ею в России мудрено довольствоваться. <...> Я пел как булочник печет, портной шьет, Козлов пишет, лекарь морит - за деньги, за деньги, за деньги таков я в наготе моего цинизма" (XIII; 86). В этой параллели характерна не только очевидная перекличка сталкивающихся мотивов славы и денег, но и общность приема, выделяющего ударный момент концепции: троекратное повторение опорного слова "деньги" в письме и "злата" - в речи Книгопродавца. Хотя тут же надо отметить, что

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"пел за деньги" – это формула именно заостренная до предела и поэтому искажающая смысл пушкинской позиции. Не пел за деньги, а продавал готовую рукопись; суть пушкинской литературной позиции – и, кстати, позиции Книгопродавца, не посягающего на вдохновение Поэта, лучше отражает другой лейтмотив писем: "<...> писал его (Бахчисарайский фонтан для себя, а печатаю потому, что деньги были нужны" (XIII; 87); "<...> я пишу для себя, а печатаю для денег <...>" (XIII; 88).

Таким образом, оставаясь поэтом и включаясь в систему жизненных зависимостей, Пушкин, на пути профессионализации литературного труда, оставляет себе свободу вдохновения и творчества и отдает дань этим житейским зависимостям готовой рукописью произведения. Афористически четкое выражение этого принципа находим в знаменитой формуле последнего монолога Книгопродавца: "Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать" (II; 329).

Как итог размышлений Пушкина о формах включенности поэта в систему повседневных бытовых и жизненных отношений, в его письмах весной 1824 года возникает сознание посреднической функции денег как средства обеспечения независимости поэта в обществе: "Теперь поговорим о деле, т.е. о деньгах. Сленин предлагает мне за Онегина, сколько хочу. Какова Русь, да она в самом деле в Европе <...> я не шучу, потому что дело идет о будущей судьбе моей, о независимости – мне необходимой" (XIII; 92). И наконец все эти мысли профессионального литератора отливаются в четкую формулировку официального письма: 22 июня 1824 года Пушкин пишет А.И.Казначееву, правителю канцелярии М.С.Воронцова, своему начальнику по службе: "Ради бога не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека; оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющая мне пропитание и домашнюю независимость" (XIII; 93).

Это – окончательное суждение. После мая 1824 года все рассуждения на эту тему исчезают из писем Пушкина; исчезают с тем, чтобы воплотиться в "Разговоре книгопродавца с поэтом", в художественной форме диалога поэтического и житейского мировоззрений, которые постепенно размыкаются навстречу друг другу, обогащаются одно за счет другого, не теряя при этом ничего из своих основ.

Своеобразный ударный момент пушкинского диалога, квинтэссенция его смысла – это финальная реплика Поэта, заключающая весь "Разговор" и произнесенная прозой: "Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся"(II; 330). Эта реплика трактовалась исследовательным

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

по-разному, но при разных оттенках трактовок все они сходились в одном: переходя на язык прозы, причем житейской прозы, Поэт терпел фиаско в диалоге и отказывался (или вынужден был отказаться) от своих эстетических позиций.

Наша попытка проанализировать "Разговор" на его литературном фоне, в ассоциативно-поэтическом плане его восприятия и в связи с автореминисцентностью его поэтики, позволяет взглянуть на эту реплику по-иному. Если в финале Книгопродавцу, начинавшему с прозы, замаскированной под стихи, стало доступно понимание поэтического мировоззрения и вдохновения, что и выразилось в его речи, то почему Поэту не могла стать доступна сфера житейской прозы при том, что он не утратил своего высокого поэтического идеала? И почему это расширение контактов поэтической индивидуальности с действительностью должно обязательно или порочить Поэта, или свидетельствовать о его поражении?

То, что происходит с Поэтом в "Разговоре" и выражается его переходом на язык прозы, наиболее точно, на наш взгляд, можно определить словами: обогащение творческого сознания, возникновение его многогранности, дифференциация его сфер. Проза Поэта в финале монолога - это не только и не столько литературная форма, сколько новая форма мировоззрения, обретающая свое художественное воплощение. Этой репликой завершается диалогизация сознаний и жизненных позиций Поэта и Книгопродавца; именно проза Поэта обнаруживает со всей наглядностью ту общую точку, где пересекаются чужие эстетические позиции: как трезвому практику Книгопродавцу становится доступно понимание творческого сознания и процесса, так и Поэт включается в неизбежные жизненные отношения, не переставая быть Поэтом.

Поэтому смысл эстетической концепции "Разговора книгопродавца с поэтом" вряд ли может быть однозначно определен "прощанием с романтизмом" или "переходом на реалистические позиции". Вернее будет сказать, что это обогащение и развитие романтической концепции творчества за счет расширения контактов ранее замкнутого в себе поэтического сознания с действительностью, усложнение структуры поэтического мировоззрения благодаря тому, что в него входит понимание неизбежности житейских практических зависимостей, наконец, выработка языка для выражения этих зависимостей - проза как форма мировоззрения, не перечеркивающая поэзию, но существующая в творческом сознании рядом с ней, на равных с ней правах.

Насколько четкой и устойчивой оказалась эта система в сознании

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

и творчестве Пушкина, свидетельствует то обстоятельство, что "Разговор книгопродавца с поэтом" стал источником для множества автореминисценций в позднем творчестве Пушкина. Это - особая и отдельная тема исследования; но наиболее яркие примеры привести все же стоит. И самое примечательное - что в позднем творчестве Пушкина продолжали развиваться как тема Поэта, так и тема Книгопродавца. Так, об удержании в позднем творчестве Пушкина бесспорной ценности романтизма - его способности дать язык тайнам творческого процесса свидетельствует то, что знаменитая "формула вдохновения", неоднократно возникающая в лирике и прозе Пушкина 1830-х годов, впервые отлилась в своем наиболее общем виде именно в "Разговоре книгопродавца с поэтом", в первом монологе Поэта::

"Разговор"

" Тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались;
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались" (П; 325)

"Осень" (1833)

"И забываю мир - и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец, свободным проявленьем.
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута - и стихи свободно потекут. (Ш; 321)

Египетские ночи"(1835)

"Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретаете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших , когда стихи легко ложатся под перо ваше и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружен был душою в сладостное забвение... и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали.- Он писал стихи" (УШ; 264).

С другой стороны, проблема профессиональности литературного труда, отлившаяся в письмах Пушкина в формуле "пишу для себя - печатаю для денег" и наиболее четкое выражение получившая в последнем монологе Книгопродавца ("Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать"), отзывается в позднем творчестве Пушкина в незавершенном наброске 1835 года:

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"На это скажут мне с улыбкою неверной:
Смотрите, вы поэт уклонный, лицемерный,
Вы нас морочите - вам слава не нужна,
Смешной и суетной вам кажется она:
Зачем же пишете? - Я? для себя.- За что же
Печатаете вы?- Для денег. Ах, мой боже !
Как стыдно!- Почему ж ?(Ш; 254)

Здесь так же, как и в письмах 1823 24 годов, и в "Разговоре книгопродавца с поэтом" сталкиваются мотивы славы и денег в качестве награды литературного труда, свобода поэтической индивидуальности в творчестве и ее включенность в систему жизненных практических отношений, житейская зависимость. В известном смысле слова можно сказать, что и "Египетские ночи", и незавершенный набросок - оба произведения 1835 года повторяют не только основные мотивы "Разговора",но воспроизводят диалогическую структуру этого произведения. Так концепция, выработанная и выраженная художественно в 1824 году, повторяется в деталях на новом уровне развития пушкинской эстетической мысли.

Однако в этом сопоставлении "Разговора" с поздним творчеством Пушкина принципиально важно не столько обнаружение устойчивых мотивов, сколько своеобразное "проявление" жанровой тенденции, в которой эти мотивы продолжают функционировать. И "Осень", и "Египетские ночи", и "На это скажут мне..." характеризуются одним общим принципом. Это отрывки, причем в стихотворении "Осень" слово "отрывок" выполняет функцию жанрового подзаголовка, а произведения 1835 года - оба - не завершены Пушкиным, и в этом смысле обладают внешней формой отрывка, сюжетной открытостью. Это автореминисцентное соотношение "Разговора" с поздними отрывками Пушкина как бы "высвечивает" жанровое своеобразие вполне законченного пушкинского произведения.

IУ

Жанровое своеобразие "Разговора книгопродавца с поэтом" неотделимо от той роли, которую предназначал ему Пушкин. Эта роль лучше всего выразилась в истории пушкинских публикаций произведения. При первой публикации "Разговор книгопродавца с поэтом" выполнял роль своеобразного пролога- предисловия к первой главе "Евгения Онегина"; в этом издании, обладающем определенной эстетической автономностью, "Разговор" занимал срединное положение, он был как бы вторым членом трехчастной структуры, открывающейся прозаическим предисловием "Вот начало большого стихотворения, которое вероятно не будет окончено" (УI; 638) и завершающейся текстом первой главы романа в стихах. В

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

этом же виде первая глава "Евгения Онегина" была вторично издана в 1829 году. Первое полное издание романа в стихах вышло в 1833 году; из этого издания Пушкин исключил и прозаическое предисловие, и "Разговор книгопродавца с поэтом".

Но в 1835 году, собирая последний, четвертый том своих стихотворений (Стихотворения Александра Пушкина, ч.1-1826, 1829 гг., ч.2-1829, ч. - 1832, ч.4 - 1835), Пушкин включил в него "Разговор книгопродавца с поэтом", "как послесловие по всем четырем частям"[31] Если учесть, что принцип расположения стихотворений в собрании Пушкина был строго хронологическим[32], и четвертая часть собрания включает произведения 1833-1835 годов, то такое положение "Разговора", написанного в 1824 году, явственно выделяет его из всех пушкинских стихотворений. Так пролог к роману в стихах становится эпилогом к пушкинской лирике.

Кроме этих трех публикаций, в которых "Разговор" связан с другими контекстами, Пушкин никогда и нигде больше не печатал своего эстетического манифеста отдельно. "Разговор" осознавался им только в связи с другими его произведениями, и в этом отношении он выступает как фрагментарное произведение[33].

Одна из примечательных особенностей "Разговора" - это его принципиальная выключенность из традиционной жанровой системы эпохи. Это произведение не является ни элегией, ни балладой, ни посланием. Более того, его родовая специфика тоже не совсем ясна: что это, лирическое или драматическое произведение? При этом, определенные жанровые и родовые тенденции в "Разговоре" все же ощутимы,- и ощутимы они благодаря закону его поэтики, реминисцентности и авторемминисцентности.

---

31. Смирнов-Сокольский Н.П. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1962,с.379.

32. Этим объясняется вторичное издание первой части собрания. В 1826 году издание было собрано Жуковским по жанровому принципу. В 1829 году, сохранив полностью его состав, Пушкин перекомпоновывает его в хронологическом порядке.

33. Специально жанру отрывка в творчестве Пушкина посвящены две работы: Б.Б.Сандомирской "Отрывок в поэзии Пушкина двадцатых годов. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы,т.IX,Л.,1979,с.69-82, где рассматривается иная его разновидность, отрывок антологический, связанный с восприятием Пушкиным поэзии А.Шенье, и Ю.Н. Чумакова "Осень" Пушкина в аспекте структуры и жанра.- В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1972, в которой формулируется ряд типологических принципов жанра, в том числе его особенная емкость при небольшом объеме и внешняя сюжетная оборванность.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Характерная черта творческого мышления Пушкина – это мышление литературными стилями, любовь к "готовым формулам", слову как "лексическому тону", заменяющему развернутое описание[34]. Реминисценции и автореминисценции – частный случай этого явления. И функция их в этом аспекте прежде всего - жанровая. Отвлекаясь от определенного жанрового контекста, реминисценция или цитата несет в себе ассоциативную память жанра, функционирующую в новом контексте.

Реминисценции и автореминисценции в "Разговоре" связывают его с колоссальным количеством стилевых и жанровых традиций не только русской, и западнoевропейской литературы: здесь и пейзажная и философская лирика Жуковского, его послания и баллады, и послания Батюшкова, и поэмы Байрона, и драма Гете, и послания, элегии, внежанровые стихотворения, наконец, эпистолярная проза и "Евгений Онегин" самого Пушкина.

Благодаря этому колоссальному ассоциативному фону восприятия, текст "Разговора книгопродавца с поэтом" как бы превышает свой собственный объем: реминисцентность и автореминисцентность его поэтики приводит к тому, что внешне завершенный текст, имеющий начало и конец, начинает восприниматься действительно как фрагмент движения мысли, зародившейся в лирике Пушкина 1823 и возобновляющейся в произведениях 1835 года. Многочисленные проекции в предшествующее и последующее творчество Пушкина делают это формально завершенное произведение, созданное на переломе творческих принципов, своеобразным "средним звеном" развития пушкинской эстетической мысли.

Отсюда - необыкновенная внутренняя емкость этого внежанрового произведения, сотканного из ассоциаций и реминисценций, которые преобразуются в нем в новое не только поэтическое, но и жанровое качество, или, как назвал это свойство Ю.Н.Чумаков, "способность интенсивно аккумулировать смысл на сокращенном словесном пространстве"[35], считая его существенным признаком пушкинского фрагмента. Этим же свойством повышенной внутренней емкости будут обладать и пушкинские фрагменты 1830-х гг., такие как "Осень (Отрывок)" и "Вновь я посетил".

Характерно, что это особенное качество "Разговора" отметили уже наиболее чуткие из современников Пушкина и в частности, тонкий критик и умный ценитель Пушкина П.А.Плетнев. 22 января 1825 года,

---

34. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники.М., 1968,с.148.

35. Чумаков Ю.Н. "Осень" Пушкина в аспекте структуры и жанра.- Пушкинский сборник. Псков, 1972. с.39.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

по знакомстве с "Разговором" Плетнев пишет Пушкину: "Но разговор с книгопродавцем верх ума, вкуса и вдохновения. Я уж не говорю о стихах: меня убивает твоя логика. Ни один немецкий профессор не удержит в пудовой диссертации столько порядка, не поместит столько мыслей и не докажет так ясно своего предложения. Между тем какая свобода в ходе!" (ХШ; 133). Плетнев отмечает в своем отзыве два действительно структурно- и жанрообразующих признака "Разговора"; его особенную емкость, плотную насыщенность смыслом и органичное сочетание "ума", "логики", "мыслей", почти научной точности (не случайно сравнение с пудовой диссертацией!) с типично творческими, поэтическими категориями "вдохновения" и "свободы". Эстетическая декларация, выраженная художественно - так можно перевести на современный язык мысли Плетнева.

Таким образом, проделанный анализ позволяет уточнить жанровые признаки эстетического манифеста Пушкина, принципиальной особенностью которого является его внеположность традиционной системе лирических жанров. Это прежде всего литературная ассоциативность, как закон поэтики, обретающая свое воплощение в сложной перекрестной системе литературных реминисценций и автореминисценций. Этот прием в поэтике Пушкина многофункционален: реминисценции и автореминисценции облекают, посредством аналогий и противопоставлений саму плоть пушкинской эстетической мысли, обнаруживают диалогическую природу взаимодействия разных граней этой мысли и формируют особенную внутреннюю емкость эстетического манифеста, как жанра.

Автореминисценции создают внутри пушкинского творчества своеобразный "большой контекст" связанных ими произведений, благодаря чему "Разговор книгопродавца с поэтом" теряет свою автономность и становится одним из звеньев - фрагментов движения пушкинской эстетической мысли, полный объем которой обнаруживается только в этом "большом контексте"; будучи автореминисцентным по своей природе,"Разговор" сам становится источником автореминисценций в позднем творчестве Пушкина. Наконец, реминисценции и автореминисценции становятся средством органического синтеза разных поэтических тональностей, литературных форм и форм мировоззрения в пределах одного произведения, которое благодаря этому становится многогранным и потому особенно объективным отражением жизни в ее аналогиях и противоположностях. Таким образом фрагментарность эстетического высказывания у Пушкина художественно содержательна: это средство воплощения жизни в формах самой жизни, движущейся и

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

не кончающейся. В этом одно из главных свойств пушкинской"поэзии действительности", особенно очевидно проявившейся во внешне фрагментарной форме "романа в стихах "Евгений Онегин", прологом к которому служил "Разговор книгопродавца с поэтом", впервые обнаруживший эти завоевания пушкинского творческого метода в своей эстетической декларации и ее художественном воплощении.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Комментарии.

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений, т.I-XVI. Изд-во АН СССР, 1937-49, т.II (2), с.1140-1141.

2. Сочинения Пушкина. Издание Императорской Академии Наук, т.III, Спб., 1912, с.398-416.

3. Пушкин. Собрание сочинений. Спб., Брокгауз-Ефрон, 1909, т.III, с.519-521. (Библиотека великих писателей под ред.С.А.Венгерова).

4. Сочинения и письма А.С.Пушкина.(под ред. П.О.Морозова). Спб., "Просвещение", 1909, т.I, с.666-669.

Литература.

1. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина Э(1813-1826). М.-Л., 1950, с.396-403.

2. Бонди С.М. О Пушкине. М., 1978, с.31-33.

3. Гуревич А.М. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму (о нравственно-эстетическом идеале поэта).-Проблемы романтизма. Вып.2. М., 1971, с.197-228.

4. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982, с.105-113.

5. Левкович Я.Л. Наброски послания о продолжении "Евгения Онегина".- Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. Л., 1974, с.255-277.

6. Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина.- Пушкин и его современники. Псков, 1972, с.101-110.

7. Медведева И.Н. Пушкинская элегия 1820-х годов и "Демон". Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т.6. М.-Л., 1941,с.51-71.

8. Мейлах Б.С. Пушкин и его эпоха. М., 1958, с.477-480.

9. Сандомирская В.Б. "Отрывок" в поэзии Пушкина 1820-х го-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

дов.- Пушкин. Исследования и материалы. Т.IX. Л.,1979,с.69-82.

10. Стоюнин В.Я. Исторические сочинения. Ч.П. Пушкин. Спб., 1881, с.220-226.

11. Томашевский Б.В. Пушкин. Книга вторая (1824-1837). М.-Л., 1961, с.11-18.

12. Фейнберг И.Л. Работа над Онегиным ("Разговор книгопродавца с поэтом").- В его кн.: Читая тетради Пушкина. М., 1985, с.485-488.

13. Фомичев С.А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (из текстологических наблюдений).- Пушкин. Исследования и материалы. Т.XI. Л., 1983, с.54-55 (описание рукописи "Разговора книгопродавца с поэтом").

14. Чумаков Ю.Н. "Осень" в аспекте структуры и жанра.- Пушкинский сборник. Псков, 1972, с.30-42.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

РОМАН В СТИХАХ А.С.ПУШКИНА "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН"
/Опыт суммарной характеристики/

П Л А Н

I. "Евгений Онегин" в русской культуре.
2. В.Г.Белинский о романе: методологические определения и их эстетическая перспектива.
3. "Евгений Онегин" как роман в стихах.
4. Образ автора как "организационный центр" романа.
5. Эстетические основы стилистической организации романа.
6. Проблемы стиховой и сюжетной композиции "Онегина".
7-8. Пути и судьбы главных героев романа, принципы их изображения.

I

По частоте откликов и реминисценций в русской культуре, по прочности врастания в повседневную жизнь русского человека XIX-XX вв. пушкинский роман в стихах не имеет аналогов. Предсказание Н.А.Полевого о том, что роман будет "поэтическим лабоюзром", "рудником для эпиграфов" [1], сбылось, и сбылось в более широком смысле: культурный человек, то всерьез, то иронично резюмирует бытовые и бытийные ситуации по Пушкину; роману, как никакому другому произведению русской классики, посвящена библиотека все прибывающих исследований - время показывает неисчерпаемость его проблематики, его художественных открытий; знание романа наизусть стало своеобразным эквивалентом интеллигентности; даже имена героев получили с легкой руки Пушкина всенародное распространение.

Читательская судьба "Онегина" в первую очередь явилась мощным контраргументом по отношению к культурно-социологическим концепциям культуры. Открытость романа всем поколениям заставляет задуматься о нем, как о событии "большого времени культуры"

I. Московский телеграф, 1830, № 6, с. 241.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

/М.М.Бахтин/, о глубокой универсальности, общенациональном и общечеловеческом смысле диалога, который ведет Пушкин с читателем.

"Онегин" стал первым в русской литературе творением, и очевидно и завершенно основанным на эстетической идее народности, убедительно обосновывавшим саму эту идею. Тип русского культурного человека прочно связан в нашем сознании с этим открытым Пушкиным в "Онегине" народным взглядом на жизнь, на себя; вне его не мыслится, - он является способом видения жизни и общественно-нравственным ориентиром русского интеллигента.

И поэтому мы вправе сегодня говорить о том, что "Евгений Онегин" стал своеобразным символом, эмблемой е д и н с т в а русской культуры XIX-XX вв.

2

В сущности, пушкинский роман недолго дожидался полноценного историко-культурного прочтения - Белинский, развивая, вольно или невольно, отдельные "озарения" еще современников Пушкина [2], создал ряд определений "Евгения Онегина" ставших классическими, своего рода отправными точками для дальнейших изучений романа. Приведем важнейшие из них в том порядке, в каком появляются они у Белинского: "Онегин" имеет для нас, русских, огромное историческое и общественное значение"; в "Онегине" мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в один из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения "Евгений Онегин" есть поэма и с т о р и ч е с к а я в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица... В ней Пушкин является представителем впервые пробудившегося общественного самосознания. Заслуга безмерная!". " ... "Онегин" - в высшей степени оригинальное и национальное русское произведение" [3]. Исследуя "акты сознания" героев,

---

1. Вспомним, например, глубокое суждение Баратынского: "Я очень люблю обширный план твоего Онегина; но большее число его не понимает. Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла, они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях проходит перед глазами" /XIII, 256/.

3. Здесь Белинский опирается на Гоголя и солидаризируется,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Белинский резюмирует их так: " ... в лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его ... развития", "Онегина" можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением", " ... актом сознания для русского общества" [4].

Эти определения глубоки и эвристичны; важно подчеркнуть, что они плотно взаимосвязаны и, дополняя, "округляя" смысл друг друга, как бы синонимичны. Но вместе с тем они еще и составляют строгую логическую цепь, в которой формула "акт сознания" /"общественного самосознания"/ стоит как первотолчок, причина в начале, а формула "энциклопедия русской жизни" как следствие, результат - в конце, понятна только на фоне других определений-мотивировок.

Изолируя, вычимая "энциклопедию", ограничиваясь фактически этим определением /а в школьной и вузовской практике это не редкость/, мы отвлекаемся от контекста, в котором это слово звучало у Белинского, и слово "энциклопедия" неизбежно втягивается в поле "словарного" значения и требует наивно-статистического объяснения. И тогда мы лишаемся ключа к пониманию сути пушкинского замысла и ищем в романе полноты как раз той информации, которая для него необязательна и которую современник Пушкина мог изыскать в словаре Плюшара, а более поздний читатель - в исторических трудах Н.К.Шильдера об Александре I или Николае I [5].

Все это не означает, что пушкинский роман чужд объективной информативности. Напротив, он именно историчен и остросоциален,

---

прямо цитируя, с критериями народности - национальности, выдвинутыми Гоголем в статье "Несколько слов о Пушкине".

4. Белинский В.Г. Полн.собр.соч., т.7. М.-Л., 1955, с.432-503.

5. Наиболее ярко проявление такого вульгарно-прагматического подхода в статье Д.И.Писарева "Пушкин и Белинский /"Евгений Онегин"/", в которой автор, естественно, отказывает роману Пушкина в содержательности /Собр.соч. 4-х тт., т.3.М.,1956/. Вульгарно-социологическое литературоведение 1930-50 гг., вынужденное исходить из признания "Онегина" одной из вершин русской классики, но стоявшее фактически на подобной же позиции, прискивало различные аргументы в пользу тривиальной энциклопедичности романа /этого не избежали даже Г.А.Гуковский и Д.Д.Благой/, что приводило к домысливаниям, искажениям реальной художественной перспективы его.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в нем конденсированно отразилась сложная, переходная эпоха 1820-х годов. Как выдающийся общественно-исторический документ, роман был высоко оценен Марксом и Энгельсом [6]; как источник первостепенной ценности его исследовали В.О.Ключевский и Д.Н.Овсянико-Куликовский[7]; работы филологов Б.С.Мейлаха, Г.А.Гуковского, Д.Д.Благого, Ю.М.Никишова [8] и мн.др. открывает нам глубокую историко-культурную содержательность романа; специальные комментарии Н.Л.Бродского, В.В.Набокова, Ю.М.Лотмана наглядно демонстрируют реальное богатство событий и вещей, имеющих к пониманию романа самое прямое отношение [9].

Но информативность "Онегина" - особая, "энциклопедия русской жизни складывается здесь в ходе "акта сознания русского общества". Буквально-энциклопедический фактаж организуется по законам науки, когда факты довлеют себе, и все - "генералы". Цель же Пушкина - создать живую иерархию фактов, ставших ц е н н о с т я м и /или антиценностями/ с точки зрения эволюции, движения русского общества из одного исторического состояния в другое.

---

6. Аникин А.В. Первая глава "Евгения Онегина" в произведениях и высказываниях Маркса и Энгельса. - В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т.XII. Л., 1986, с.324-334.

7. Ключевский В.О. I/ Значение Пушкина для русской историографии; 2/ "Онегин" и его предки. - В кн.: Ключевский В.О. Сочинения, т.VII. М.,1959; Овсянико-Куликовский Д.Н. История русской интеллигенции. Спб., 1908.

8. Мейлах Б.С. Пушкин и его эпоха. Л.,1938; Благой Д.Д. Социология творчества Пушкина. М., 1934; Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.,1959; Никишов Ю.М. Исторический и бытовой фон романа Пушкина "Евгений Онегин". Калинин, 1980 и мн.др.

9. Бродский Н.Л. "Евгений Онегин". Роман А.С.Пушкина. М., 1964; Nabokov V.V."Eugene Onegin..."by Pushkin. N-Y.,v.II-IV 1964; Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л.,1983.

И оттого, насколько конкретно мы знаем эти реалии, зависит и глубина понимания нами общественного смысла тех или иных моментов текста романа. Так, зная, что имя героини - Татьяна - было тогда именем "простонародным", мы справедливо усматриваем в номинации своеобразный "социальный жест". Так, шампанское как "подобие того-сего" /У,XV. - Здесь и далее все цитаты из "Евгения Онегина" даются по полному собр.соч. Пушкина 1937-1949, т. IV, М.-Л.,1937, с указанием в тексте главы и строфы/ таит в себе намек на цензурную историю, когда подверглось запрещению сравнение "пылкого ума", не терпящего плена" с шампанским в "Пирах" Баратынского, поскольку цензор усмотрел здесь намек на политические обстоятельства /см.:Лотман. Указ.раб., с.253-254/.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Роман Пушкина прежде всего и является попыткой оценить и, может быть, прогнозировать духовный потенциал нации-народа, в сложнейший период его истории. Глубоко закономерно, что главное внимание поэта устремлено на наиболее мобильную часть общества - м о л о д у ю дворянскую интеллигенцию, несущую на себе груз исторического отчуждения, но недовольную настоящим и собой в настоящем и призванную жить в будущем России, как-то воплощать в себе ее судьбу. Герои романа, его автор, да и читатели, суммарный образ которых определенно формируется в романе - носители движущегося, незавершенного сознания. Их молодость - важнейшая социально-философская основа разговора о России и о жизни вообще, она придает особую, одновременно и философскую, и нравственную, и житейскую перспективу размышлениям о жизни и смерти, о том, каким должен быть человек и насколько он зависит от обстоятельств, где проходят границы его "плена у Времени", в чем состоит его нравственный и общественный долг и т.п., составляющим основу идейной структуры романа. Сама идеальная модель русского человека, динамическая, рождающаяся в романе, как бы векторна, устремлена в будущее, не укладывается в завершенное, готовое слово, прорисовывается сквозь сложное пересечение-отталкивание судеб и мнений, сопротивляясь законченности, как сама жизнь, - это модель молодого человека или, во всяком случае, молодого, ищущего сознания.

Роман - поле всеобщего духовного ратования, стихия всеобщего самосознания. Все - и автор, опережающий на этом пути героев и читателей, и главные герои, и читатели - вся мыслящая Россия - вовлекаются в напряженное самоопределение, в поиски такого ритма жизни, который приносил бы духовное удовлетворение и освобождение; все муки и горести в "Евгении Онегине" связаны с неумением или невозможностью его обрести.

Самый образ жизни в романе несет на себе властный отпечаток этих поисков, что прежде всего сказывается в особой, не буквально-календарной, но обобщенно-суммарной концепции художественного времени - оно как бы подчинено духовной истории автора и героев, пересказано и сгущено в связи с ней, противоречиво в связи с их противоречиями [10].

---

10. Поэтому представляются неплодотворными попытки установить "реальную" хронологию романа /Иванов-Разумник Р.В., Бродский Н.Л., Набоков В.В., Лотман Ю.М., Тархов А.Е., Бонди С.М.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Поэтому роман Пушкина - это главным образом "энциклопедия д у х о в н о й жизни России". У сюжета людей и "сюжета" вещей в "Онегине" свой "контрапункт": важность и ценность их в мире романа, их иерархия определяется степенью причастности первых к духовной истории России, а вторых - к духовной истории героев. Отсюда понятно, почему Автор, за которым стоит гениальный русский поэт, занимает такое исключительное место в романе и дает себе беспрецедентное право жить и "извне" сюжета, на глазах у нас отливая его, и "внутри" его, как герой, оставаясь всегда единым. Понятно, почему Онегин с его "нетипичной" эволюцией, Татьяна с ее уникальной судьбой оказываются важнее Ленского и Ольги, на которых отчетлива печать "типов", за которыми явственно стоит определенное, обобщенное множество людей. Понятна органичность, с которой в текст романа входят сезонные картины русской природы, проникнутые живым и здоровым мироощущением русского человека; в ее "пространстве" Автор или Татьяна очевидно уравниваются в правах, живут едиными, общими эмоциями с "мальчишек радостным народом", "девой" или "торжествующим крестьянином" - как русские, которые когда-то представляли собой более плотное единство, и образ этого единства, воплощенный в общем восприятии природы, может быть, еще обретет жизненное воплощение. Глубоко мотивированной оказывается подробность, с которой Пушкин описывает детали туалета и кабинета Онегина в I-й главе - в них прямо выражается духовная физиономия "философа в осьмнадцать лет".

Пристальное внимание Пушкина будет привлекать круг чтения героев, их духовной пищи, как средства емкой их характеристики, позволяющий каждый раз точно регистрировать состояние их

и др./: буквализм в данном случае неизбежно ведет к искажениям в понимании героев романа, прежде всего. Так, Онегин, родившийся в 1795 г., но "остраненный" от событий 1812-1815 гг., никак с ними не соотнесенный в романе /дата предложена Ю.М.Лотманом/, изначально оказывается в неблагоприятном для себя ценностном контексте. Для романа важнее не "календарь", но именно образ эпохи - и не случайно "календарь" ни в каком из предлагаемых вариантов не складывается, разбиваясь об "анахронизмы". Подробно об этом см.: Тойбин И.М. "Евгений Онегин": поэзия и история. - В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IX.Л.,1979,с.83-99; Баевский В.С. Время в "Евгении Онегине". - В кн.: Пушкин.Исследования и материалы, т.XI.Л.,1983,с.115-130 /"Можно сказать, что героям романа в каждом эпизоде столько лет, сколько требует художественная и психологическая правда",с.123/.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

духа. Герои романа будто продираются сквозь лес литературных сравнений и проекций, но за этим стоит безупречно конкретное их определение. Онегин, который "из опалы исключил Певца Гяура и Жуана" /УП, XXII/, байронист и денди, обрисуется нам двойственно и диалектично: тем самым окажется подчеркнутойтего чуждость русской почве, космополитизм; но байроническая проекция, однако, укрупняет, выделяет его из мира "самолюбивой посредственности". Знакомство с кругом чтения Татьяны наглядно раскрывает и мотивирует доминанту ее характера, высоту и наивность ее любви к Онегину.

Вместе с тем, показательно, например, отсутствие, в любой форме, портретов главных героев - очевидно, Пушкин отказался от них сознательно, боясь, что они в какой-то степени окажутся, в своей однозначности, противовесом пчихологическому богатству внутреннего мира героев [II].

С другой стороны, "контрапункт" потребовал культуры емкой детали и емкой ремарки, когда речь шла о людях и вещах, не имеющих прямого отношения к авансцене романа, но прочно входящих в историко-культурный и этический контекст его, замыкающих его мотивационное поле. Здесь Пушкин предельно лаконичен, как правило, выбирая выразительное "опорное" слово, имеющее общий характеристический смысл. Приведем несколько примеров, от простых к более сложным.

Лариных сопровождает в Москву "форейтор б о р о д а т ы й" /УП, XXXII/. За этим простым сочетанием двух слов скрывается

II. "Минус-прием", если воспользоваться терминологией Ю.М.Лотмана, восходящей к Ю.Н.Тынянову. И не менее характерно, что Ленский и Ольга наделены пластически-зримыми, но стереотипными "иконами":

Всегда восторженная речь
И кудри черные до плеч, - говорится о Ленском;

Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движения, голос, легкий стан
Все в Ольге... Но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно - об Ольге.

Наличие портрета оказывается своего рода знаком духовной неподвижности, которая как бы выражается и внешне - черты героев "схватываются", фиксируются. При этом Ленский, закованный в "кудри черные", все же как будто недорисован, Ольга же прочно вставлена в рамку.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

целая повесть об укладе жизни Лариных, десятилетиями сидящих в своей усадьбе, так что и форейтор-мальчишка стал взрослым мужиком, занятым другими делами - но заменить его другим мальчишкой, видимо, невозможно.

Другой случай - оценка ситуации с разных точек зрения, когда опорные слова, обозначая одно и то же, оказываются глубоко контрастными друг другу, располагаясь на разных полюсах понимания жизни. Так, любовная драма Татьяны оказывается оттенена трагедией крепостной женщины, для которой любовь - слишком большая роскошь.

"Была ты влюблена тогда?" - В эти лета
Мы не слыхали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь".

"Я не больна:
Я... знаешь, няня...влюблена" "Дитя мое, ты нездорова".
"Я влюблена". "Сердечный друг, ты нездорова".
"Оставь меня, я влюблена". /Ш, ХУП-ХХ/.

Любовь, как "барское" чувство, по жестокой логике жизни угнетенного и бесправного человека - аномалия, равная болезни. В известном ссысле происходит снижение любовной драмы Татьяны, расшатывается сама авансцена романа.

В конце 3-й главы поют "служанки", собирающие ягоду. Пение, казалось бы, должно связываться с праздничным обиходом народа, в песне - высокая поэзия любовной народной игры. Но ремарка Автора, предваряющая это пение, как бы указывает "дистанцию огромного размера", пролегающую между народной культурой чувств и "грубой существенностью" довлеющего над народом оскорбительного прагматизма хозяев:

В саду служанки, на грядах,
Сбирали ягоду в кустах
И хором по наказу пели.
/Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели
И пеньем были заняты:
Затея сельской простоты!/ /Ш, XXXIX/.

Особые приемы поэтики формирует Пушкин для оценки фоновых, массовых персонажей. Их дюжинность проясняется в пересечении двух изобразительных линий. Во-первых, подчеркивая их множественность, но и равную незначительность /одинаково пусты,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

одинаково далеки от духовности/, Пушкин приближается к "словарному" построению: принцип списка, "кадастра" здесь он распространяет на людей. Во-вторых, изображая этих людей, он "неожиданно" вызывает к жизни принципы классицистической характеристики лица через "говорящую" фамилию и ряд прямых определений. Немногое количество однозначных слов подчеркивает косность и бедность, мгновенную очерчиваемость их внутреннего мира и образа жизни [12]. Сюда же входит и использование литературных персонажей, живущих в тексте наряду со свежесозданными /в приводимом примере - героев Фонвизина и В.Л.Пушкина - это бросает отсвет иллюзорности, "миражности" на весь список, казалось бы, реальных людей/. История Скотинина и Буянова известны читателю, не нуждаются в пересказе Автора: затекстовая информация втягивается в повествование, ореол историй этих героев распространяется на всех прочих, заставляя видеть за ними что-то подобное легендам о пустом ухарстве или животной жадности:

С своей супругою дородной
Приехал толстый Пустяков;
Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков;
Скотинины, чета седая,
С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов;
Уездный франтик Петушков,
Мой брат двоюродный, Буянов,
В пуху, в картузе с козырьком
/Как вам, конечно, он знаком/,
И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут. /У, XXУI/.

3

Пушкинский роман, развиваясь как повествование о духовной истории эпохи, всеми поколениями русских читателей одновременно воспринимался и как "авторский" роман. В самом деле: мир героев романа никогда не ощущается независимым, эпически самодостаточным, он погружен в другой - более широкий мир - мир автора, все-

12. В то же время мы вправе усматривать в этом и пародийно-ироническое отношение к классицизму: Пушкин "редуцирует" его поэтику и принципиально не разворачивает разговор о своих героях, подобных героям классицистической комедии, как избыточный и облегченно-иллюстративный: там, где у классициста комедия, у Пушкина - строфа. Сам же материал - Флянов, Петушков, Пустяков, покрываемый классической поэтикой, ее саму дискредитирует, показывает ограниченность ее арсенала.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

знающего и всепроникающего, всегда субъективно присутствующего. "Вряд ли существует другое произведение, которое, являя собою столь монументальное воплощение души и характера народа, столь глубокий и яркий автопортрет нации, вместе с тем так всепоглощающе устремлялось бы к коренной проблеме общечеловеческого, всемирного бытия - проблеме человека, и при этом сохраняло бы и выдерживало от начала до конца столь неподдельное и мощное исповедальное напряжение, так было бы полно неотразимым обаянием живого и личного человеческого высказывания, так трепетало бы лиризмом в каждой из своих нескольких тысяч строк," - писал В.С.Непомнящий [14].

Важно подчеркнуть, что этот "трепетный лиризм" романа глубинно обусловлен самим уровнем разговора о мире, заданным в нем, осуществляется как его необходимая сторона. Максимальная полнота раскрытия духовной драмы, поисков и надежд нации потребовала максимального самораскрытия автора, ответственно сознающего свое право быть рупором своей эпохи, "эхом русского народа" именно потому, что он являлся живым обобщением русской культуры, как бы результатом духовной эволюции нации. Можно сказать, что постановка такой задачи придала авторскому самовыражению романный смысл, заставила Пушкина раскрывать себя и как творца романа, и как романный образ - предельно конкретно и по-романному всесторонне и "незавершенно". Это привело к мнимому парадоксу: если исходить из элементарных представлений о лирике как предельно "личном" роде литературы, то "я" романа "лиричнее" самой лирики Пушкина. "Мы в самом деле нигде - ни в каком-нибудь отдельном пушкинском стихотворении, ни даже во всех них, вместе взятых, - не узнаем о Пушкине так много житейских подробностей, даже почти интимных обстоятельств, как именно в "Онегине", - отмечает Я.С.Билинкис [15].

---

14. В.С.Непомнящий. "Начало большого стихотворения". - Вопросы литературы, 1982, № 6, с. 129-130.
15. Я.С.Билинкис. Об авторском присутствии в "Евгении Онегине". - Изв. АН СССР, 1975, т. 34, № 6, с. 519.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

И здесь же находится объяснение тому, почему "Онегин" не просто роман, но "роман в стихах" /"дьявольская разница!"- ХП,*68*/. "Онегин" - это акт сознания п о э т а , творца эпохи, которая "снимала" свои духовные поиски преимущественно п о э т и ч е с к и . В процессе воплощения духовной деятельности в текст стих был ее своего рода материальным символом. Обобщение, обнаружение за фактами не только их линейного причинно-следственного сопряжения, но и глубин смысла, соотношения их с идеалом жизни, в русской традиции было связано со стихом. А в т о р с к о е всеприсутствие обязательно должно было реализоваться во всеприсутствии стиховом, поэтическом [16]. "Роман в стихах" - это и прозаизация стиха, ибо в стихе должен "выговориться" мир, и поэтизация мира /"прозы"/ [17], ибо об этом мире нужно высказать решающее, высокое слово.

Этим объясняется уникальное положение "Евгения Онегина в истории русской классики XIX в. С одной стороны, мы отчетливо прослеживаем развитие в ней пушкинских заветов /что и сделало ее вершиной словесной художественной культуры человечества/: диалектику аналитического, критического взгляда и высокого "учительства", бескомпромиссного и открытого поиска идеала; жадное внимание к исторической и духовной динамике эпохи и к молодому человеку, в котором персонифицировался момент движения России; целостность видения жизни /"бытие" и "быт" в неразделимости/ и т.п. Западный читатель не случайно оценивал русскую прозу XIX в как "поэтическую", вкладывая в это определение глубокий, неоднозначный смысл /Фарнгаген фон Энзе, Мериме, Флобер, Доде, Брандес, Т.Манн .../, ибо феномен "Онегина" и стал буквально эстетическим фоном и точкой отсчета в ее развитии [18].

---

16. Пушкин как творческая личность стал именно "точкой" синтеза русской поэтической культуры ХУШ- нач.XIX столетий, что исчерпывающе доказано В.Г.Белинским и Г.А.Гуковским. /В.Г.Белинский. Сочинения А.С.Пушкина. - Полн.собр.соч., т.УП. М.-Л., 1955; Г.А.Гуковский. 1/Пушкин и русские романтики. М., 1965, 2/ Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957/.

17. Более подробно см. об этом: М.Л.Нольман. "Евгений Онегин" Пушкина как роман в стихах". - "Уч.зап.Ярославского и Костромского гос. пед. ин-тов", вып. 20, 1970.

18. Б.М.Эйхенбаум в своем дневнике отметил, что решающим фактором эволюции русской прозы было то, что она развилась из поэзии /"Онегин"/ и драмы /"Борис Годунов"/. - См.: Контекст - 1981, М., 1982. с. 239

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

С другой стороны, "роман в стихах" оказался предельно неповторимым выражением неповторимой личности, и поэтому его жанровый образ в принципе остался невоспроизводимым - на том высочайшем уровне художественного совершенства и - соответственно - читательского интереса [19]. Личность Пушкина стала, может быть, высшим проявлением "искусства жить" /Ю.М.Лотман/ в русской культуре, и концентрированное проявление этого "искусства жить" в романе прекрасно очертил Белинский: "... Отступления, делаемые поэтом от рассказа, обращения его к самому себе исполнены необыкновенной грации, задушевности, чувства, ума, остроты, личность поэта в них является такою любящею, такою гуманною..." [20].

4

Образ а в т о р а - главный, высший образ романа, и именно с таким пониманием его связан новый, продуктивный этап исследования романа [21]. Всякое сведение разговора о романе только к плану героев немедленно обедняет пушкинское творение, только в связи с авторскими объяснениями и оценками их судьбы становятся значимыми и вызывают сопереживание читателей.

---

19. Хотя такие попытки были /например, "Возмездие" Блока или "Спекторский" Пастернака/. См. об этом: Ю.Н.Чумаков. "Евгений Онегин" и русский стихотворный роман, гл. 2. Новосибирск, 1983 /Ю.Н.Чумаков решает этот вопрос менее категорично, чем мы/. А.А.Ахматова даже "признавала, что он в какой-то мере стал невольным препятствием для развития русской поэмы" /Т.В.Цивьян. Заметки к расшифровке "Поэмы без героя". - В кн.: Труды по знаковым системам, т. 5. Тарту, 1971, с. 278.

20. В.Г.Белинский. Полн. собр. соч., т. УП. М.-Л., 1955, с. 502.

21. См. прежде всего такие работы: М.А.Рыбникова. Автор в "Евгении Онегине". - В кн.: По вопросам композиции., 1924; В.В.Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941; М.М.Бахтин. Из предыстории романного слова. - В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975 /с.411-418/; Г.О.Винокур. Слово и стих в "Евгении Онегине". - В кн.: Пушкин. Сб.статей. М., 1941; И.М.Семенко О роли образа автора в "Евгении Онегине". - Труды Ленингр. гос. библ.ин-та им. Н.К.Крупской, т. 2, 1957; С.Г.Бочаров. 1/ "Форма плана" - Вопросы литературы, 1967, № 12; 2/ Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974 /с. 26-104/; Ю.М.Лотман. Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Тарту, 1975; Ю.М.Никишов. Пушкин как герой своего стихотворного романа. - В кн.: Вопросы биографии и творчества А.С.Пушкина. Калинин, 1979; Ю.М.Чумаков. Указ. раб. и мн. другие.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В романе образ автора проявляется, как сама жизнь, необыкновенно разнообразно, "протеично". Первые читатели "Онегина" в массе своей не были готовы это понять: изменчивость, богатство ликов автора рассыпалось для них в хаос, роман - в собрание великолепных, но несвязанных стихотворных "кусков" [22].

Когда же проблема образа автора была осознана как глобальная, стремление раскрыть богатство модификаций образа долгое время приводило к их абсолютизации, изоляции друг от друга, затверждению их в статичном перечне - образ автора расщеплялся, образ романа как целого оказывался на грани распада.

Нельзя согласиться со школьным "каноном", в соответствии с которым образ автора раскрывается фактически на материале „лирических отступлений" романа /хотя бы и составляющих треть его текста/ - автор здесь противопоставляется объективному плану романа как нечто субъективное, как творец - творимому, и спектр автора бледнеет и сужается. Нельзя согласиться и с Г.А.Гуковским, который реализм и новаторство Пушкина видит именно в том, что "автор в "Онегине" - не демиург мира, а лишь наблюдатель и комментатор событий; стоящий рядом с героями и не поглощающий их. Он равен им в качестве такого же объективного лица"[23]. Это "лишь" на самом деле было бы не особым достоинством Пушкина-реалиста, но вело бы к обеднению пушкинского реализма, ограничению философского и этического смысла активности автора в тексте, "уценке" ее, приданию ей значения избыточности, роскоши. Вряд ли плодотворно предложенное А.Е.Тарховым понимание авторского образа как художественного сосуществования двух "я", "р а з л и ч е н и я Пушкина и Автора" [24]. В этом случае мы должны признать, что в художественной структуре романа различаются жизнь и творчество, говорить о "двоемирии" романа, который как раз призван был снять эту замечательную оппозицию романтической эпохи, предлагая более цельное и сложное истолкование их как неотъемлемых атрибутов друг друга, "одномирности" их.

---

22. За исключением Баратынского, чей отзыв мы уже приводили, Н.А.Полевого, тонко усмотревшего в "Онегине" эстетику capriccio , и немногих других.

23. Г.А.Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 224

24. А.Е.Тархов. Судьба "Евгения Онегина. - В кн.: А.С.Пушкин. Евгений Онегин. М., 1978, с. 10-11.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Образ Автора - цельный образ, и логика его разворачивания показывает нам органичность переходов жизни в творчество и творчества в жизнь. Он строится ступенчато [25], и верхняя, "идеальная", ступенька - позиция автора "вне" романа, а нижняя - "внутри", среди героев /автор-персонаж/. Автор реализует себя, двигаясь в поле между полюсами "автор-творец" и "автор-персонаж", бесконечно по-новому проявляясь, и фактически никогда мы не имеем дела с полюсом в чистом виде [26]. Грани автора переходны, синкретичны /совмещают в себе разные значения/, "индивидуализируются только во взаимном соотнесении; автор - "живое единство двух нераздельных величин, разность которых непрестанно возобновляется и непрестанно снимается их бесконечными взаимопереходами" [27]. Только поэтому Пушкин сумел добиться того, что "мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с "миром" романа, исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью" [28], и художественное слово приобрело наконец серьезность и авторитетность, перестало носить ореол игры, забавы, волюнтаризма.

В самом деле, умозрительно мы можем извлечь, неизбежно упрощая, из романа "автора - творца вообще", обращая внимание на его размышления о сути художественного творчества; "автора - творца романа", рассуждающего о логике построения характеров, о стиле, о сюжете; "автора - повествователя", оценивающего героев и в то же время "самолично задергивающего занавес после каждого действия своего произведения" [29]; "автора-Пушкина", творящего на наших глазах автобиографию; "автора-лирика", сознающего с е б я в слове, поющего и русскую природу, и театр, и женские ножки; "автора-человека", "как вы, и я, и целый свет", болтающего с читателем, воплощенного в форме "мы"; "автора-персонажа", "доброго приятеля" Онегина, гуляющего с ним по набережной Невы, и.т.д.

---

25. Ю.Н.Чумаков. Указ. раб., с. 9-11.
26. См., например: С.Г.Бочаров. "Форма плана", с. 133.
27. В.М.Маркович. Развитие реализма в русской литературе. - Вопросы литературы, 1976, № 3, с. 93.
28. С.Г.Бочаров. "Форма плана", с. 118.
29. М.А.Рыбникова. Указ. раб., с. 38.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В действительности же тот самый текст, из которого мы исходили, даст более сложную картину, ипостаси автора будут мерцать, и мы почти всегда будем ощущать его и "вне" романа, и "внутри" его. Какую из граней автора раскрывает, например, следующая строфа:

Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных.
Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, добрый мой приятель,
Родился на брегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня. /I,П/.

1/ Автор здесь и отчетливо вне романа: "мой герой", "мой роман"; 2/ и ведет "над" романом диалог со своими читателями: "мой читатель"; 3/ оказываясь Пушкиным, автором "Руслана и Людмилы", жившим, как и читатели поэмы, в Петербурге, но оказавшимся в Бессарабии; 4/ в то же время он и персонаж, "документирует" своего героя: "добрый мой приятель", с которым он, как выяснится далее, провел в содержательных беседах немало времени.

Другой пример. В XLУ строфе первой главы рассказывается о духовном взаимопритяжении автора и Онегина, обусловленном общностью опыта, потерь, ударов судьбы и, кажется, и общим будущим. Далее /XLVI/:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Кому принадлежат эти слова: объектный ли это пересказ онегинских речей / и тогда автор - летописец Евгения/, говорит ли их автор от себя / и тогда он здесь - лирик/ или от лица обоих?

Далее ситуация осложняется еще более:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

На предыдущее бросается легкий иронический отсвет, но над кем иронизирует автор: над Онегиным, над Онегиным и собой в прошлом /или в нынешнем - как человеком, который знает за собой слабость сгустить краски для "разговора"/?

И далее:

Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык ... и т.д.

Кажется, ясность внесена, дистанция обозначена - но впечатление лирического и автобиографического обертона в строфе - не снимается. Тем самым происходит "авторизация", т.е. гуманизация самого Онегина [30].

Автор рассказывает нам историю о письме Татьяны, написанном "по-французски" - устанавливается соотношение: автор-повествователь - вымышленная героиня. Но затем оказывается, что письмо это из "мира вымышленного" перекочевывает в "мир реальный" /"Письмо Татьяны предо мною..."/, но это реальное письмо почему-то подвергается теперь литературной обработке /см. ниже/, звучит по-русски. В восьмой главе оно оказывается у Онегина - автор вернул его Онегину в жизни /тогда Онегин, давши письмо, поступил не очень порядочно/ или в вымышленном повествовании оно всегда было у Онегина? Каким же образом мы должны определить при этом в каждом случае "переливы" авторского "я"?

Вчитываясь в роман, мы начинаем понимать, что лирические отступления автора /название, конечно, очень условное/ вырастают из разговора о героях, как реакция на их движения, как необходимость установить меру ценности их поступков, их мыслей в более высокой инстанции. На автора-лирика мощно наслаиваются все другие значения "я", потому что отступление становится и формой самовыражения, и эстетическим актом, и средством характеристики героя.

Замечательное лирическое отступление о театре, например, - восторг и печаль изгнанного театрала и поэта, но возникает оно после описания Онегина - "гражданина кулис" - и очень определенно характеризует дистанцию между автором и героем: автор го-

---

30. Еще более очевидно такое балансирование автора и персонажа ощущается, например, в начале главы четвертой /I-IX/, от стиха "Чем меньше женщину мы любим" до стиха "Так точно думал мой Евгений...".

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ворит о том, о чем молчит его герой, не способный переживать красоту искусства /I, ХУП-ХХI/. Дается и оценка героя, и восстанавливается правда жизни, истинная шкала ее ценностей.

Но широта и всеохватность образа Автора - результат того, что Автор /как и его роман/ - явление развивающееся, процессуальное. Автор и роман - не создатель и созданное, а создающий и создаваемое. И ритм образа автора прежде всего определил важнейший принцип строительства романа, как бы заставляя читателя понимать его через автора. Тем более остро это чувствовали первые читатели романа, когда он выходил главами с 1825 по 1832 гг. и когда "разрушение в "Онегине" всякой установки на план действия, на сюжет, как фабулу" [31] было особенно очевидно.

Как отметил уже Белинский, каждое новое явление автора - это и новый его "возраст", и объективизация себя, обрисованного прежде, диалог с собой /прежде он был "озлоблен", теперь он выше этого; сложнее: "тогда" он мог быть наивным, но зато был молод и свеж - "сейчас" он умудрен "жизни холодом", но зато появились новые ценности, может быть, восполняющие утерю романтического идеализма; то, чем он себе казался, "теперь" представляется ему не вполне верным и т.д./. Но "старое" никогда не отменяется, остается, просвечивает. И чем дальше развивается роман, тем глубже и многозначней становится его контекст, тем большие права получает его мужающий автор, тем значительнее влияние каждого окрашенного им слова на смысл новых ситуаций, возникающих в романе.

Начало восьмой главы - выдвижение лирического отступления на место повествования о героях. Оно конкретно ничем не спровоцировано /Онегин появляется в УП строфе, Татьяна - в ХIУ/. Для читателя это таит глубокий смысл: Автор говорит о "святая святых", об истории своей Музы - стало быть, настала пора подведения итогов; сама тональность разговора - завершающая, создающая

---

31. См. об этом: Ю.Н.Тынянов. О композиции "Евгения Онегина". - В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. Цитируемое положение - на с. 64.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ожидание катарсиса развязки. Но именно это заставляет прогнозировать резкое изменение статуса героев, которые "доросли" до финала. Муза как высшее проявление автора предсказывает высшее проявление Татьяны и Онегина. Образ Автора здесь проявляется наиболее универсально: здесь и прошлое его и его настоящее, и исповедь, и эстетика вообще и - прояснение эстетики романа в стихах, и эстетика героев, которые вырастают теперь из авторской исповеди и сохраняют в себе до конца глубокое душевное волнение их создателя.

Последние строфы "Онегина, "одесские", развиваются только внешне как сугубо лирические и автобиографические. На них давит вес всего романа. Автор-лирик, создающий эмоциональное "крещендо" в конце романа, опирается на автора-Пушкина, по-новому, светло и празднично, вспоминающего трудный и кризисный 1823 год.

Сознание завершаемости текста заставляет видеть глубокий эстетический и даже сакральный смысл в рассказе о жизни в согретой солнцем Одессе. Повествование о героях получает свое исчерпывающее выражение, обобщение в возвращении к автору, который уже начал или вот-вот начнет писать свой роман как бы сызнова, "полюса" автора - творец и персонаж - явственно обозначаются в последний раз. Заключительная строфа - "Итак, я жил тогда в Одессе" - принуждает читателя оглянуться на колоссальный путь, пройденный Автором в романе, и остро почувствовать напоследок единство всех авторских проявлений в романе. Возникает понимание, что перед нами "второй", "подлинный" конец Онегина, подчеркивающий его "бесконечность" [32] и сложно соотносящийся с "первым" финалом, не отменяющий его глубокой печали, но и создающий ей альтернативу в высоком оптимистическом аккорде. И тогда перед нами встает глобальная для романа, выстраданная в нем, философская оппозиция, вполне понятная только на материале всего текста романа и в связи с его "авторским" финалом - "День Онегина" - " День Автора" [33].

---

32. Ю.Н.Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969, с.156.
33. Подробно об этом см.: Ю.Н.Чумаков. Указ.раб., с. 12-14, 28-34.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"Евгений Онегин" развивается как "гибрид" /С.Г.Бочаров/ Романа романа /Ю.Н.Тынянов/ и Романа жизни /"Блажен, кто праздник жизни рано оставил... Кто не дочел ее романа." - УШ, L 1/, и только поэтому "даль свободного романа" /УШ, L / открывается в его финале в море бытия, бесконечно богатого и неожиданного. Автор, как равный, передает ему ответственность за будущее героев, их судьбу, и еще раз подчеркивает жизненную основу философских, социальных, этических ценностей "Онегина". Роман, ритм слова в котором ориентируется на незавершенное целое жизни, никогда не может быть "литературно" закончен, потому что однозначность "законного" финала убьет его живую душу [34]. И Пушкин настаивает на доверии к жизни, сам уходя на ее дороги из "Онегина".

Все это облекается в рамки нескончаемого диалога с читателем, широчайшим образом вовлекаемого в перипетии романа. Мир читателя беспрецедентно приближен к миру романа; поведение автора строится как совместный с читателем поиск истины [35]. В ходе обмена опытом происходит идейное и нравственное сближение автора и читателя. В романе огромное количество обращений, форм второго лица /от галантного "мой читатель" до свойского "братцы"/; в критические моменты, подлежащие всестороннему обсуждению, обязательно появляется хоровое "мы" /"петербуржцы", "русские", "люди вообще"/, поднимающее читателя до автора, или ироничное, выражающее житейски мудрое решение автора поговорить о мире на читательском "языке". Тем самым читатель проникает "внутрь" романа как учитываемое мнение и как участник событий, как его своеобразный конструктивный элемент, узнавая себя в авторе, Онегине или Татьяне. "Онегин" становится, по меткому определению

---

34. Само воспоминание в конце романа о времени, когда он начинался, создает символический образ вечного круговорота бытия и в то же время его, бытия, неисчерпаемости: роман можно начать еще раз, и не будет ли это новый роман?

35. Подробно об этом см.: В.А.Грехнев. Диалог с читателем в романе Пушкина "Евгений Онегин". - В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 1Х. Л., 1979, с. 100-109.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Г.О.Винокура,"беседой со знакомыми людьми о знакомых вещах и людях" [36].

Гуманный и бережный к читателю автор создает атмосферу теплоты, добросердечия и откровенности, и благодаря этому читатель обретает в "Онегине" праздник. Соотнося себя с автором и героями "Онегина", на фоне их значительности, он открывает полноценность собственного бытия, уважает себя как неповторимую ценность жизни, видит сквозь эмпирику собственного быта его скрытый глубокий общий смысл. Следовательно, его собеседник-автор не просто помогает читателю осознать правду о своей эпохе и себе, историческую, социальную, но и создает стимул для его духовного и нравственного роста.

5

Образ Автора, таким образом, является „организационным центром" /В.В.Виноградов/ романа в стихах. Очевидно, что обусловленное им живое единство "свободного романа" должно получить соответствующее его масштабам и функциям стилистическое воплощение. Понятно, что в романе, концептуально выражающем духовную историю России, удельный вес слова будет очень значительным, за каждым словом будет видеться ответственная информация "о времени и о себе".

Под этим углом зрения обобщая литературный опыт эпохи, Пушкин открыл за стилевыми и жанровыми формами сгущенный социально-исторический опыт: стилевая окраска слова воплощает превращение факта в смысл, исторического и социального бытия - в духовное, в память-традицию, в идеологию.

Каждый "стиль" /классицизм, сентиментализм, романтизм, бытовая афористика/ по-своему претендует на безоговорочный приоритет в выражении правды жизни, перечеркивая другие, но в то же время каждый из стилей рожден жизнью и следовательно в большей или меньшей степени объективен, "правдив", имеет /или имел/ большие или меньшие права на существование.

Отсюда задача Автора - обнять, охватить все живое многообразие стилей /соответственно образов и укладов жизни/, дабы сама картина бытия России, неоднозначного, подвижного, приобрела

---

36. Г.О.Винокур. Указ. раб., с. 158.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

бы предельно возможную полноту [37].

Именно поэтому "Евгений Онегин" справедливо воспринимается как "культурный" роман, всякий разговор о жизни сопровождается и движется в нем разговором о литературе, житейские противоречия воплощаются в литературных. "В ходе работы над "Евгением Онегиным", - писал Ю.М.Лотман, - у автора сложилась творческая концепция, с точки зрения которой противоречие в тексте представляло ценность как таковое. Только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности" [38].

Поэтому "Онегин" вступает в права романа - "панорамы" /Ю.Н.Тынянов/, поднимаясь над противоречиями и развиваясь через противоречия; поэтому реализуется не как "нейая, вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи" [39].

Но только констатировать множество проявлений жизни через множество стилей в их противоречивости еще недостаточно. Стилистический мир романа остался бы тогда разобщенным. Главная задача Пушкина - демонстрируя все это, найти правдивое и современное слово о жизни - найти общий критерий, "знаменатель" повествования [40].

---

37. Ю.М.Лотман: "Текст "Онегина" как таковой может восприниматься и как многоголосие - при таком подходе будут активизироваться признаки, характеризующие текст как контрапунктное столкновение многообразных форм чужой речи - и как авторский монолог, в который чужие голоса входят как показатель широты диапазона голоса повествователя" - В его кн.: Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Тарту, 1975, с. 74.

38. Там же, с. 31.

39. М.М.Бахтин. Указ. раб., с. 416.

40. Даже в тех случаях, когда иная ситуация не поддается завершающему суждению о ней, необходимо, чтобы мы понели: данное явление двойственно, переходно по своей природе, но это сосуществование точек зрения определимо только через "знаменатель".

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Это требует от автора внешней, именно жизненной позиции по отношению ко взаимно противоречивым изобразительным средствам. Оказывается важным и то, что изобразительные средства /как в разной степени отражающие правду жизни/, "сохраняют свое "прямое значение", и то, что "они в то же время оговорены, "овнешнены", показаны в своей исторической относительности, "ограниченности", взяты в "интонационные кавычки". Они и освещают мир, и сами освещены" [41]. Понятно, что выразительность этих "кавычек"-оценок будет меняющейся - от пародии-обессмысливания /таков, например, классицистические "приступ" к повествованию в конце седьмой главы - "Пою приятеля младого..." /УП, LУ/ до говорения автором почти всерьез на языке героя [42].

Исходные данные оценок в "Онегине" определяются тем, что "прозаизация поэзии здесь воспринимается как борьба за ее истинность и содержательность" [43].

В изображении героев романа поверка их "стилей" на "содержательность" станет главным моментом их характеристики. Так, по М.М.Бахтину, в случае с Ленским мы встречаемся с очевидными "интонационными кавычками" /рядом - прямая оценка: "Так он писал, темно и вяло..." - УI, XXIII/, за которыми стоит указание на предельную литературность, т.е. стереотипность, внежизненность "языка" ленского, изображенного в целом "пародийно-иронически". К онегинскому языку автор "гораздо ближе", "в известной мере и сам говорит на этом языке". „Автор видит ограниченность и неполноту еще модного онегинского языка-мировоззрения, видит его смешное, отъединенное и искусственное лицо, но в то же время целый ряд существенных мыслей и наблюдений он может выразить только с помощью этого языка, несмотря на его историческую обреченность как целого". Образ языка Татьяны - "глубокий", в основе его лежит "своеобразное, внутренне-диалогизированное сочетание мечтательно-сентиментального ричардсоновского языка

---

41. М.М.Бахтин. Указ. раб., с. 411-412.
42. При этом преодолевается не классицизм или романтизм как таковые, а "литературность", т.е. момент схематизма, отслоения от правды жизни в них /диалог с ними на протяжении всего романа является и признанием их реальной силы, и сопровождается "возвращениями" к ним/ - см. Ю.М.Лотман. Указ. раб., с. 34
43. Ю.М.Лотман. Указ. раб., с. 49.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"барышни уездной" с народным языком няниных сказок и бытовых рассказов, крестьянских песен и т.п. Ограниченное и почти смешное в этом языке сочетается с безгранично серьезной и прямой правдой народного слова. Автор не только изображает этот язык, но и весьма существенно говорит на нем" [44].

Главным способом достижения поэтической правды становится в романе и р о н и я , создающая ощущение глубокой относительности, казалось бы, безусловных литературных и житейских ценностей; они теперь обладают "переменной ценностью, определяемой контекстом", уничтожается "разрыв между специальными поэтическими формулами и словами вообще" [45]. Развивая традиции романтической иронии, Пушкин реалистически переосмысляет их. С.Г.Бочаров справедливо отметил: В романтической иронии точки зрения, языки и стили взаимно друг друга снимают как вполне относительные.., "но выход за их пределы есть выход в пустоту" /Ю.М.Лотман/. В тексте "Онегина" выход за пределы точек зрения, языков, стилистических систем не есть выход в пустоту - но в некую н е п р е р ы в н о ощущаемую полноту" [46]. Романтическая ирония любуется изменчивостью форм безотносительно правды жизни. Пушкинская ирония заставляет "стилевое" слово доказать свое право на выражение "полноты" бытия, которая пока чаще всего оказывается за словами, узнается с к в о з ь слова, а не в них.

Оригинальным проявлением пушкинской иронии как способа познания правды жизни и искусства становится, как тонко показал С.Г.Бочаров, принцип "п е р е в о д а" [47]. Слово "перевод" - одно из самых употребляемых и многозначных в романе: "Переводы" являются т в о р ч е с к о й силой пушкинского романа, текст

---

44. М.М.Бахтин. Указ. раб., с. 410-413.
45. Л.Я.Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982, с. 104-105.
46. И далее он пишет: "На полный образ реальности наводит, в частности, постоянная формула пушкинского романа /обычно он разрешает раскладку жизненно-стилистических вариантов/: "Но что бы ни было, читатель...", "Но наш герой, кто б ни был он..." /Ш, X/; "Кто б ни был ты, о мой читатель" /XIII, XLI/. - С.Г.Бочаров. Стилистический мир романа /"Евгений Онегин"/. - В его кн.: Поэтика Пушкина. М., 1974, с. 98.
47. Далее мы будем опираться на данные указ. выше работы С.Г.Бочарова.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

которого, мир которого с о з и д а е т с я , с т р о и т с я "переводами", переключениями с одного стилистического языка на другой, а в пределе - со всех и всяких "субъективных" языков как бы на "объективный" язык самой жизни" [48]. Эта нескончаемая цепь "переводов" - не с подлинника, а н а подлинник, и этот подлинник-жизнь не должна пониматься тривиально, натуралистически. Иногда "перевод" в романе происходит и тогда, когда это буквально невозможно сделать:

... Шишков, прости:
Не знаю, как перевести. /УШ, XIУ/.

Приведем лишь несколько примеров из практически неисчерпаемого их арсенала в романе, двигаясь от вполне очевидных случаев к более сложным.

I/ Он мыслит: "Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый".
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я. /У, XУШ/.

Негодование Ленского развивается здесь в потоке шаблонно-романтических определений, и их нагнетанием только подчеркивается невозможность для него точно и трезво оценить ситуацию. Между тем на языке жизни все это укладывается в два-три слова, и при этом открывается сложная нравственная перспектива: стереотипы мышления превращают "приятеля" в "развратителя", заставляют из-за пустяка, возведенного ими же до уровня глобального конфликта, забыть это "приятельство", желать его смерти; серьезность грядущего события Ленским, видимо, также не вполне осознается. "Здесь стилистика Ленского подвергается переводу вся, без остатка... просто снимается" [49].

---

48. Там же, с. 71. Обоснование такого подхода к слову у Пушкина закладывается еще в 1822 г., в заметке "О прозе", где приводится и первый пример "перевода" /" ... Зачем просто не сказать: лошадь". - IX, 357.
49. Там же, с. 89.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

2/ Другой случай:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустыних неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных;
Он пел разлуку и печаль,
И нечто и туманну даль,

И романтические розы;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слезы;
Он пел поблекшей жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет. /П, X/.

Автор в "кавычках" иронически раскрывает мир Ленского, состоящий из общих мест романтической поэзии, что подтверждается и озорной цитацией из статьи В.К.Кюхельбекера, негодующего на "туманы" /"нечто" и "туманна даль"/. Вместе с тем последний стих, как бы подчеркивающий искусственность этого непережитого наяву, придуманного мира, на этот раз не снимает его совсем: Ленский ведь еще почти мальчик, и придумывание мира, его идеализация и поза юного старика - так свойственны юности, так понятны /и Пушкин, конечно, вспоминает свои меланхолические стихи лицейских лет/. Указание возраста в тоже время здесь и "снимает вину" с Ленского. "Перевод" состоялся, но на этот раз полной отмены "песни ясной" не произошло.

3/ Мечты, мечты! Где ваша сладость?
Где вечная к ней рифма, младость? /УI, XXXIУ/.

Первый стих - здесь автоцитата /1817/, второй - резко разрушает ее, так сказать, условно-романтическое вопрошание: обнажается механизм слагания таких стихов и тривиальность рифмовки. Как бы ставится под сомнение доброкачественность некогда писанного - ставится поэтом, уже глубоко познавшим тайны ремесла. "Перевод" произошел, но остается и оттенок грусти о былом, о той наивности, из которой вырос большой поэт, но без которой он, возможно, и не сложился бы. Прежде всего рождается образ пройденного пути, и самоирония здесь не предельна: разве можно отменить самого себя? Но объективировать можно.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

4/ Недвижим он лежал и странен
Был томный мир его чела.
Под грудь он был навылет ранен;
Дымясь из раны кровь текла. /УI, XXXII/.

На этот раз мы встречаемся с классическим примером двойственности: "перевод" говорит о том, что и тот, и другой вариант описания смерти /романтический и "нестилевой"/ равно имеют право на существование, каждый глубоко по-своему обозначая трагедийное; более того, именно их соседство углубляет понимание момента [50].

5/ Пример "перевода", разворачивающегося на более широком текстовом пространстве. В лексике Ленского преобладают тенденция к созданию символических клише, в речи Онегина - стилистически сниженная /до известных пределов/ лексика с отрицательной окраской. Один - "возвышает", другой - "снижает". Луна для Ленского - "богиня тайн и вздохов нежных" /П, X/,"небесная лампада" /П, XXII/. Для Онегина луна /вдобавок, бестактно сравниваемая с Ольгой/ - "глупая луна на этом глупом небосклоне" /Ш, У/.

Ни один из этих вариантов не является истинным, оба необъективны: "перевод" проявляется как указание на отсутствие чувства меры, и, поскольку автор по очень понятным причинам не предлагает свой особый вариант /"вдохновительная Луна" /Ш, XX/ не авторская, ироническая, у него "лунного луча Сиянье гаснет" /Ш, XX/ или "Луна взошла /"Отрывки"/, то"небесная лампада" или "глупая луна" на самом деле - просто "луна".

6/ В этом отношении упомянутая выше оппозиция "День Онегина" /1/ - "День Автора" /"Отрывки"/ - тоже насквозь "переводная", причем очень важная фаза в процессе "перевода" - на пути Онегина к УШ главе, признак его возможной причастности к здоровым ритмам бытия - его "деревенский день" /IУ, XXXУI - и далее, фактически до X L УП строфы/.

7/ Предельно интересный вариант "перевода" предлагает нам ситуация, связанная с письмом Татьяны [51]. Уходя от правды жизни, автор предлагает нам не подлинник, писанный по-французски, но его п е р е в о д , который он объявляет "неполным",

50. См. там же, с. 92.
51. См. там же, с. 72-80.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"слабым", "с живой картины списком бледным" /Ш, XXXI/. Однако мы понимаем, что этот "перевод", где "сердце женское запросто и свободно заговорило Русским языком" [52], предельно точно соответствует облику Татьяны, "русской душою", и В.В.Виноградов справедливо заметил: "Язык письма Татьяны... - русский, непереводный. Он не предполагает стоящего за ним французского текста" [53]. В чем же дело? С.Г.Бочаров убедительно объясняет "нелогичность" Пушкина тем, что для автора "душа" письма как "акта сознания" важнее эмпирической и, может быть, случайной правды его реального написания. Если в предшествующих случаях "просто лошадь" была, кажется, последней инстанцией в поисках правды жизни - правды слова, то теперь "перевод" осуществился как бы в обратном направлении, в сторону справедливого возвышения слова Татьяны до уровня ее сердца.

8/ Своеобразным "переводом" сюжета романа, движение которого к началу пятой главы уже непредсказуемо, уже предельно отклонено от всяких "литературных ожиданий", является Сон Татьяны /У, XI-XXI/. То, что в "обычном" романном мире неясно и не может быть предсказано, в плане универсальном, почти мифологическом, надысторическом, в широком смысле прорицается, объясняется, оценивается [54]. Это, видимо, тоже может быть объяснено как "перевод" -"возвышение" сюжета.

При этом необходимо отметить важную тенденцию: повествование, разрастаясь переводами, когда "автор участвует в романе почти без собственного прямого языка" [55], по мере его завершения, обнаруживает все меньшую необходимость к ним обращаться: авторское слово "выпрямляется", созревшие духовно герои не нуждаются в литературных параллелях, с которых их надо "переводить". Восьмая глава и "Отрывки" как бы претендуют на то, чтобы без посредников и серьезно соотноситься с подлинной жизнью.

---

52. П.А.Вяземский. /Московский телеграф, 1827, № 13, с. 87/.
53. В.В.Виноградов. Язык Пушкина. М.-Л., 1935, с. 222.
54. См. статьи В.М.Марковича в сб. Болдинские чтения, Горький, 1980 и 1981.
55. М.М.Бахтин. Указ. раб., с. 414.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

6

На уровне композиции романа поэтика "противоречий-переводов" также проявляется как всеобъемлющее стремление охватить в повествовании всю полноту сложившихся композиционных форм и одновременно оценить их жизнеспособность и найти между ними свой путь - путь "истинной" композиции.

На читателя всех времен "Евгений Онегин" производит впечатление удивительно непринужденно и пестро построенного произведения, "беззаконной кометы в кругу расчисленном светил" - "правильно" скроенных произведений литературы.

Это впечатление едва ли не справедливо. Но ясно и то, что создание подобного впечатления безыскусственности и простоты потребовало от Пушкина продуманного и расчетливого "зодчества" /Д.Д.Благой/. Смысл пушкинского "зодчества" в романе Ю.М.Лотман определил так: "Эффект упрощения достигался ценой резкого усложнения структуры текста" [56]. Для того, чтобы роман в главном и целом воспринимался как роман жизни, т.е. нечто чуждое художественности и структурности, неупорядоченное, необходимо было придать ему целый ряд узнаваемо регламентированных, именно структурно-определенных моментов.

Тем ярче и эффективней будут выглядеть отступления от правил, тем отчетливей оформится в романе образ бытия, ускользающего от схем, тем более резко индивидуально очертятся пути героев романа, ищущих сквозь "общие" пути литературы свою собственную, неповторимую судьбу.

1/. Уровень стиховой композиции [57].

Метр "Онегина" везде один и тот же - четырехстопный ямб с варьирующейся рифмовкой. Уже здесь намечается у Пушкина переосмысление традиции. Дело в том, что в русской поэзии этот метр уже прочно связался с романтической поэмой. Но "тон" романа, его

---

56. Лотман Ю.М. Указ. раб., с. 46.
57. Здесь мы можем опираться на исследование почти исчерпывающего значения: Указ. выше труды Ю.Н.Тынянова, Г.О.Винокура, а также ст. Л.П.Гроссмана "Онегинская строфа" /В его кн.: Сочинения, т. 1. М., 1928/.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

содержание - другое, здесь ореол романтической поэмы только оттеняет пушкинские новации.

Онегинская строфа /АБАБВВГГДЕЕДЖЖ/ представляет собой, казалось бы, жесткую, искусственную структуру - и из этих "блоков", обязательно нумерующихся, складывается "стена" повествования. Строфа имеет свои законы: "границы строфы совпадают с синтаксическими границами текста"; "особая роль обращений в начале скрепляет единство строфы" /Г.О.Винокур/ [58]; "начальные четверостишия обладают обычно законченностью как грамматической, так и тематической. Обычно подобное четверостишие является как бы кратким изложением содержания всей строфы. Таким образом, если раскрыть "Онегина" на любой странице и начать читать первые четверостишия строф, часто получается большая связность и стройность" /Б.В.Томашевский/ [59]; "именно в пограничных в метрическом отношении местах - в начале и конце - расположены "опорные" слова, фиксирующие результаты перевода слова. Особенно показательны в этом отношении заключительные двустишия" /Г.О.Винокур/ [60].

Но именно благодаря этому строфа оказалась чрезвычайно в м е с т и т е л ь н о й , просторной: "Многообразные вариации авторского "я" и тематическая многоплановость романа получили естественное соответствие в том богатстве канонизированных переходов, какое представляла собой найденная форма" [61].

Разнообразие "болтовни" и гибкость интонации проявились острее, редкие резкие переходы - эффектнее:

XXVIII

.....
.....
И задыхаясь, на скамью

XXIX

Упала. ..... /V/

---

58. Указ. раб., с. 175, 177.
59. Б.В.Томашевский. История разгадки десятой главы "Онегина". - В кн.: Литературное наследство, т. 16-18; М., 1934, с. 386
60. Г.О.Винокур. Указ. раб., с. 182.
61. Там же, с. 172.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Тем более ярко и многозначительно выглядят в романе нарушения строфики - письмо Татьяны к Онегину, Песня девушек, Письмо Онегина к Татьяне. Вершинность, универсальный смысл этих "актов сознания" подчеркивается их непоместимостью в строгие рамки строфики. Как д о к у м е н т ы души и сердца, они не "пересказаны" в романе, но п р и в е д е н ы в нем как драгоценное достояние жизни, не просто эпохи двадцатых годов, но Жизни вообще. Все они посвящены любви, и особый смысл Песни девушек вполне осознается нами как раз в контексте диалога писем героев, встающего над романом, как бы существующего и помимо его времени и пространства, в бытии вообще.

Очень характерным представляется отсутствие нумерации строф в "Отрывках" - строфы будто "расскочились" в жизнь - знак финала, окончания разговора в романе, наступления времени жизни. Последние строфы разворачиваются под знаком двойного времени - уходящего романного и поглощающего роман бытийного.

Особенно, может быть, замечательны пропуски строф, подлинные или мнимые, смысл которых раскрыл Ю.Н.Тынянов: пропуски складываются в особую систему поэтики, и всякий раз за пропуском /на фоне общей строгой организации стиховой композиции/ скрывается ощутимый смысловой "нажим". В восьми главах романа их четырнадцать: в ряде случаев мы встречаемся с пропусками нескольких стихов в строфе, в большинстве - с ситуацией, когда одна строфа фактически выполняет функции нескольких /например, в начале четвертой главы - семи строф!/.

Как же квалифицировать этот пушкинский прием? Вчитываясь в роман, мы усматриваем в поэтике пропусков сложное пересечение двух установок, глубинно взаимосвязанных.

С одной стрроны, пропуски выражают стремление избежать тривиальности, общих мест, эмпирической описательности - всего, что выпрямляет неоднозначность повествования, может снять глубину мотивировок и поэтому недостойно пера. Тем самым престиж романного слова поднимается.

С другой стороны, пропуски указывают "непреклонность" движения жизни - бытия: очередной момент ее осуществляется, и, хотя

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

слово о нем не сказано или не сложилось, его, этот момент, необходимо зарегистрировать, он и вне слова важен сам по себе. Здесь пропуск выражает и длимость бытийных процессов, и их неисчерпаемость словом.

В целом, текст "Онегина" в этом плане воспринимается как гигантское полотно с прорывами, сквозь которые зияет жизнь, и в этой нескончаемой прорываемости текста в бытийность - его особая сила и "бесстрашие".

2/. Уровень композиции сюжета.

"Евгений Онегин" - это перекресток традиционных сюжетов, демонстрация богатства и отточенности мировой сюжетной культуры. Но, как выясняется, эта сюжетная культура в целом оказалась направлена на абстрагирование, унификацию, рационализацию живых и конкретных человеческих взаимоотношений. Жизнь сделала резкий поворот, и сюжетная культура как бы перестала ее покрывать, оказалась истинной лишь частично.

В романе нагнетаются литературные ожидания, сталкиваются сюжеты /создается ощущение "полноты" мотивировок/, читатель, особенно поначалу, "угадывает", "узнает" грядущие перипетии сюжета. Но реального воплощения не получает ни одно предвидение: "Сюжетные прогнозы в "Онегине" почти никогда не исполняются, но и не отводятся автором, а сплошь и рядом повисают в воздухе" [62].

Симметричное расположение писем героев в тексте романа только подчеркивает, что "в одну реку нельзя войти дважды" /Гераклит/, указывает на особые права - не литературы, а времени - распоряжаться судьбами героев. Само письмо, как элемент комедийной схемы, от Лопе де Вега до Шаховского, казалось бы,

---

62. Е.С.Хаев. Проблема фрагментарности сюжета "Евгения Онегина" - В сб.: Болдинские чтения, Н.Новгород, 1982, с. 43. "Не отводятся", потому что в жизни нет ничего невозможного. Вместе с тем они составляют важный ценностный фон, на котором каждый раз все более неповторимо, индивидуально проступает е д и н с т в е н н о с т ь судьбы героя романа. Судьбы Онегина и Татьяны поэтому как бы отлиты по специальному заказу.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

знак счастливой грядущей развязки, но Татьяна не "узнает" Онегина нового, хотя прежнего Онегина продолжает любить. За симметрией писем - принципиальная асимметрия бытийной логики.

Расстановка персонажей - традиционная, комедийная /симметрично-контрастная: две сестры, два приятеля, дифференциация по признаку "лед-пламень", литературные фамилии-амплуа/ [63]. дуэль здесь почти предвосхищена, но как мнимое препятствие, долженствующее быть устраненным, а дальше - счастливое примирение соперников, двойная свадьба и т.п. Но "мнимые" недоразумения оказываются самыми настоящими. Гармонический квадрат персонажей разваливается, едва сложившись: "несчастной жертвой Ленский пал", Ольга и вовсе является случайным его "углом", а Татьяна и Онегин расстаются в момент высочайшего и неразрешенного драматического напряжения рассказа.

Ритм всего повествования - отчетливо диспропорциональный. Главы обрываются на самых "интересных" местах /особенно ярко - конец третьей: "Докончу после как-нибудь" - XLI/. Первая глава - сплошная "предыстория" героя, а когда начинается "история" - глава кончается. Финал главы восьмой - сплошные вопросы, а место эпилога занимают "Отрывки" из главы, которая могла бы мотивировать новое в героях /см. авторское к ним предуведомление/ и без которой /по заведомо иронической логике предуведомления/ между седьмой и восьмой главами - зияющий провал.

Наконец, роман, согласно традиционной сюжетике, н е о к о н ч е н, хотя целью Пушкина как раз и является свободное, альтернативное домысливание читателем этого конца - с этими героями в этой жизни /не литературной!/ может произойти все.

В этом смысле прав Ю.М.Лотман, утверждающий, что в "Онегине" "сюжет складывается из непроисходящих событий. Как роман в целом, так и каждый эпизод ... кончается ничем /.../. События происходят не для чего-то, они просто происходят" [64].

---

63. См., напр.: С.А.Фомичев. У истоков замысла романа в стихах "Евгений Онегин". - В сб.: Болдинские чтения, II. Горький, 1982, с. 4 - 12.

64. Ю.М.Лотман. Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Тарту, 1975, с. 64.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В процессе композиционного "перевода" и здесь постепенно складывается м а к р о о б р а з - образ жизни, безжалостной ко всем, кто пытается ее предугадать, легко разрешить ее загадки на дорогах литературных инерций и стереотипов, но одновременно и мудрой, и щедрой, дарящей героям, автору, читателям удивительные праздники прозрений и надежд.

7

В мире пушкинского романа главные герои - Татьяна Ларина и Евгений Онегин - обрисовываются и как типические представители русской жизни начала XIX века, и как люди глубоко своеобразные, неожиданные в проявлениях, именно живущие с е й ч а с люди, не связанные с такими вещами, как обобщение и типизация, мотивация поступков и т.п. Их поступки могут быть так или иначе объяснены воздействием среды, воспитания, опыта, но Пушкин сознательно будет оставлять целые звенья мотивации невостребованными. Попытка сделать это за Пушкина - внедрить детерминистский подход повсюду и тотально - придавала роману как бы обратную перспективу. Герои получали однозначные оценки, их путь и их судьбы укладывались в жесткую схему о б у с л о в л е н н о с т и , материал адаптировался под определенные типа: "лишний человек", "суд над героем-индивидуалистом" или, напротив, "русская душою", "идеал русской женщины".

Получалось так /например, у Г.А.Гуковского/, что довольно серьезная акция Онегина по замене "ярема барщины старинной оброком легким" /П,ІІУ/ объявлялась едва ли не лишним доказательством его легковесности и безразличия к жизни /"куцее благодеяние"/, а вот и неопределенное - черновое - свидетельство о том, что "Татьяна "бедным помогала" - многозначительной приметой народности ее характера [65].

Не понималось главное: "акт сознания", совершающийся в героях, дает им завершенное представление о своей эпохе и себе в ней, несет им во многом освобождение от пут среды, дает им

---

65. Г.А.Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1959, с. 226-274.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

образ будущего, именно в них нарушается механизм обусловленности человека средой [66].

Главные герои романа потому и главные, что они внутренне динамичны, не поддаются описательно-детерминистской характеристике, проходят сложную духовную э в о л ю ц и ю. При этом "реальному содержанию романа свойствен принцип взаимного, хотя и поочередного, благотворного воздействия героев друг на друга" [67], которое могло осуществляться только в условиях победы над обстоятельствами.

Поэтому Пушкин сначала создает типизированное описание героя, его п р е д ы с т о р и ю /для Онегина - в первой главе, для Татьяны - во второй/, тонко рассеивая и такие детали, "необщий" смысл которых будет ясен позднее, а затем стремится показать героя каждый раз новым, неузнаваемым, неожиданным, сопоставляя его с другими героями или ценностями - и характер героя предстает перед нами как "набор дифференциальных признаков" /Ю.М.Лотман/, строится "профильно" /Н.И.Мордовченко/. В движущемся мире романа важнее акцентировать не массовое в героях, но их возможность быть причастными этому движению, стихии "переводов" и т.п.

Пушкин не стремится создать тип героя в конечном счете - он с этого н а ч и н а е т, типизирующие определения для него только и с х о д н ы й рубеж в долгом и непростом разговоре об очень непростых Татьяне Лариной и Евгении Онегине. В этом - любовь и уважение автора к героям как к людям, предоставление им возможности проявить себя до конца.

---

66. Отсюда в принципе не может быть принято, например, утверждение Д.Д.Благого: "В УШ главе Онегин в основном остался тем же, что был ... хотя он головой выше светского общества, он настолько им испорчен, что навсегда расстаться с ним, зажить другой, более достойной и осмысленной жизнью он не в состоянии /.../ в тоне иронии поэт на протяжении почти всей последней главы рассказывает о любви Онегина". - В кн.: Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 191, 195.

67. Ю.М.Никишов. Концепция героя в романе Пушкина "Евгений Онегин". Калинин, 1982, с. 4.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Отсюда становится понятно, почему Пушкину не важно объяснить "переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме /предуведомление к "Отрывкам"/, а Онегина, охваченного хандрой, - к Онегину любящему. Это было бы чревато потерей момента движения героев, которые в романе постоянно как бы опережают свою интерпретацию.

Пушкин принципиально оставляет читателю широкое поле для домысливания, дорисовки, различных предположений по поводу героев. Опыт многочисленных прочтений "Онегина" показывает: чем глубже исследователи погружались в его текст, тем более разноречивыми были оценки фаз и этапов эволюции героев. Думается, это входило в пушкинские планы; здесь важно отметить, что как раз крайние, поэтому безоговорочные, суждения типа: "Онегин стал декабристом" или "Татьяна судит Онегина" оказываются натяжками.

Неумение быть новым, вглядываться в жизнь и в себя - черта обреченности персонажа в романе. Опрессованный безоговорочными определениями, он уходит с его авансцены, дискредитируется в нем. Стандартизированная /"любой портрет возьмите..."/, почти лишенная права на голос Ольга появляется на авансцене скорей как оттенение характеров других главных героев, как средство их обрисовки, индикатор их объективности, духовности. Именно поэтому однозначная оценка ее Гончаровым не кажется ни чрезмерной, ни неполной: "Безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся как воск в готовую, господствующую форму" [68]. Тем ярче проступает на ее фоне неоднозначный духовный контур ее сестры; тем определенней выглядит умение Онегина разбираться в людях, давшего ей резкую и беспощадную оценку; тем двусмысленней и абстрактней обрисовывается любящий ее Ленский.

Ленский - герой, наиболее приближенный к Татьяне и Онегину [69], но не случайно не получивший права выйти в финале в жизнь вместе с ними. Его судьба безусловно трагична, но, по-своему, и глубинно предопределена. Его акварельная юность постоянно оборачивается инфантильностью, его культурность, безусловная отдача

---

68. И.А.Гончаров. Собр.соч., т. 8. М., 1955, с. 77.

69. А в опере П.И.Чайковского прямо занявший место рядом с ними.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

всего себя духовной деятельности - нарушением гармонии, потерей чувства жизни, романтической банализацией ее образа. Он появляется и разворачивается в романе в окружении романтических стереотипных словесных масс, почти всегда "закавыченных" авторской или онегинской иронией. Образ его строится по принципу плеоназма: нагнетение избитых образов, почти автоматическое, механическое их распространение на все указывает на почти полное отсутствие у Ленского живых человеческих реакций на мир. Мир для Ленского - это поле для перифраз, он пропущен через элегию или мадригал, он статичен, как статично сознание Ленского. Идя к миру через элегию, он узнает в мире элегию; не происходит обогащения духа, его развития. Поэтому "геттингенский" закал его души воспринимается не только как обозначение далекости Ленского от русской жизни, но и от жизни вообще. И перед этой реальной жизнью он оказывается беззащитен: любая житейская неприятность, возводимая им в ранг метафизического конфликта с миром, ставит его в положение "самолюбивой посредственности", "вольнолюбивые мечты" обращаются в филистерски болезненные реакции на житейские осложнения. Вызов Онегина на дуэль - прямое свидетельство отсутствия у Ленского альтернативного понимания жизни. Кодексовое, ритуальное его поведение лишило в этом случае всякой альтернативы Онегина - гибель Ленского оказалась почти фатально обусловлена.

Но в том-то и дело, что, хотя живой, человеческий голос Ленского не звучит, а звучат его суррогаты, гибель Ленского заставляет еще раз, в новом свете, прочитать его "темные и вялые" стихи, на этот раз снимая иронию и ища за ними прообраз живой и высокой души, задуматься о том, к е м мог бы быть Ленский. Здесь Пушкин акцентирует его молодость, незавершенность его пути /УI, XXXУI/ и рисует знаменитую альтернативу /XXXУII- "Быть может, он для блага мира..." и XXXIX- "а может быть, и то: поэта обыкновенный ждал удел..."/. Белинский, исходя только из данности, из текста романа провозгласил очевидность второго, сниженного варианта [70]:

---

70. В.Г.Белинский. Полн.собр.соч., т. 7. М.-Л., 1955, с. 472.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

... И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

Но, очевидно, имел право на свою точку зрения и Герцен, исходивший скорей из представлений о потенциальных изменениях в духовном статусе Ленского, предпочитая первый вариант [71].

Думается, в пушкинском мире эти варианты равноправны - в любом случае они связаны с представлениями об обязательных - регрессивных или прогрессивных - изменениях, происходящих в любом человеке: жизнь могла и наказать выжившего Ленского, но его идеализм мог бы привести его к снятию литературных очков, открытию ее правды [72].

В романе же приходится констатировать: Ленский не перерос свою "предысторию" и не обрел "акт сознания".

8

Белинский, глубоко раскрывший социально-историческую типичность Онегина, не ставя вопроса об эволюции Онегина [73], тонко говорил о человеческих достоинствах героя, защищая его от нападок читающей публики: "Светская жизнь' не убила в Онегине чувства, а только охолодила к бесплодным страстям и мелочным развлечениям."; "Онегин не был ни сух, ни черств, /.../ в душе его жила поэзия и /.../ вообще он не был из числа обыкновенных, дюжинных людей"; "связь с Ленским, этим юным мечтателем, /.../ всего громче говорит против мнимого бездушия Онегина"; "Вспомните, как воспитан Онегин, и согласитесь, что натура его была слишком хороша, если ее не убило такое воспитание" и т.д. [74].

---

71. А.И.Герцен. Собр.соч., т.7. М., 1956, с. 203, 205, 206.
72. При этом открывается важная черта облика Ленского, оказывается, потенциально заряженная эволюцией: "пыл души". Если бы он "охладел" - "поэта обыкновенный ждал удел"; если бы он сохранился - "поэта, быть может, на ступенях света Ждала высокая ступень".
73. Здесь сыграла свою роль "обратная:, печоринская проекция /статья о "Герое" была написана четырьмя годами раньше/.
74. В.Г.Белинский. Полн.собр.соч., т. 7. М.-Л., 1955, с. 453-457.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Критик говорит об уме, душевной тонкости, способности самоанализа, терпимости заглавного героя романа и подводит нас к мысли о резком противоречии между сущим героя и его духовным обликом: Онегин - "страдающий эгоист" и "эгоист поневоле" [75]. Тем самым было проведено указание на момент движения, развития в герое, и Достоевский точно скорректировал эти формулировки: "О, если б он был н а с т о я щ и м эгоистом, он бы у с п о к о и л с я" [76].

Здесь содержится утверждение о б р а т и м о с т и , у с л о в н о с т и , внутренней нецельности эгоизма Евгения. И уже этим может быть объяснено, как Онегин из некоего подобия "денди лондонского" превращается в человека, преображенного раскаянием и любовью к Татьяне.

Автор в романе относится к нему совсем иначе, чем к Ленскому. Здесь нет постоянной иронии, с одной стороны, и жалости, с другой. Будучи духовно богаче, универсальней, нежели Онегин, он тем не менее и при иронии, "кавычках" не перестает его у в а ж а т ь , не торопясь с завершающим о нем суждением: Онегин изначально с п о с о б е н к с а м о р а з в и т и ю ! Автор опережает героя на путях и с т и н н о й жизни /ему легче, он человек творчества, силы его души не парализованы богатством и т.п./. Но у него с героем есть целые сферы общего духовного опыта и общая социальная и духовная почва, он видит в онегинской судьбе нелегкий вариант своей собственной. Другое дело, что такие общие сферы /узнаваемые прежде всего, в бытовой афористике/ для каждого в момент повествования разноценны: то, что для Онегина з л о б о д н е в н о , срослось с ним, волнует его предельно и мучит, для автора - его трудно пережитое вчера, отслоилось на периферию личности, занимает важное, но не главное место в горько-ироническом кодексе защитных правил и сведений о толпе [77].

---

75. Там же, стр. 458.
76. Ф.М.Достоевский. Полн.собр.соч., т.13, М.-Л., 1930, с.103.
77. Например, достаточно вспомнить знаменитое письмо брату Льву /1820 г.-XIII, 50, 524/, находящее даже буквально текстуальные параллели в целом ряде строф романа, освещенных в нем и лирически, и иронически; и автором, и Онегиным /напр.: I, XLVI - см. выше, с. 46-47; II, XIV; IV, VII-IX и т.д./.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Поэтому взгляд автора на героя - диахронный, динамический, как бы с двух точек: с точки зрения его данного, эмпирического проявления и с точки зрения его возможного будущего /т.е. и времени автора, опыта автора/.

Главный вопрос, волнующий автора - сумеет ли этот Онегин, этого времени человек, по законам жизни /без "помощи" автора/, на единственно возможных путях - путях опыта, найти в себе силы вырости, обновиться, поправить свою судьбу?

Развернуто об эволюции Онегина говорили многие исследователи романа, с большей или меньшей категоричностью и доказательностью отмечая главные ее моменты, следует отметить, что они составляют большинство [78]. Сложность разговора обусловливается и тем, что в мире романа его главный герой в сущности почти не фиксирует своих новаций в направленной, результативной деятельности, и тем, что его эволюция разворачивается не только линейно, путем приобретения новых позиций, но одновременно и путем обнаружения в себе, кристаллизации заснувших свойств души, очищения себя от наносов инерций, вросших привычек, поз.

Не претендуя на безоговорочность суждений, мы попытаемся наметить основные моменты эволюции героя и принципы построения его образа.

Онегин появляется в романе как человек светской толпы. В.С.Непомнящий убедительно раскрывает его массовидность, растворенность в ритуалах: "Заглавный герой почти лишен личных черт /.../ Автор не показывает живого человека, а показывает только образ его жизни" [79]. Но этот образ жизни имперсонален, принадлежит всем и никому, и возникает ощущение отсутствия в герое внутреннего содержания. Перед нами петербуржец, т.е. автомат, лицо "антипоэтическое", будто сошедшее с конвейера, ежесуточно совершающее в замкнутом пространстве замкнутый набор

---

78. Первым широко эту проблему поставил Б.С.Мейлах; далее следует назвать имена П.А.Попова, Л.Я.Гинзбург, С.М.Бонди, Г.А.Гуковского, А.С.Слонимского, Г.П.Макогоненко, Ю.М.Лотмана, П.А.Антокольского, А.Е.Тарнова, Ю.М.Никишова, В.С.Непомнящего, Б.И.Бурсова. В работах И.М.Дегтяревского, Д.Д.Благого, Д.Е.Тамарченко, И.М.Семенко этот вопрос фактически снят.

79. В.С.Непомнящий. "Начало большого стихотворения", с. 133.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

действий: прогулка, обед, театр, кабинет-туалет, бал. Перед нами человек, которому нужно "казаться новым" /потому что быть им - невозможно/, в котором механически, эклектически соединяются дендизм и легкость танцевания мазурки, "педантизм" и "наука страсти нежной" и т.п. "День Онегина" при этом прямая противоположность дню природному - это ритмы искусственной жизни. Самый принцип демонстрации героя поначалу - это принцип "перечня" [80], когда действия и вещи переслоены, и все оказывается вещами. Монотонность рифмовки это подчеркивает: "одет-свет- брегет - обед - лет - цвет - котлет - балет - кабинет - одет - кабинет - лет - /туалетом - светом/ - жилет - нет - карет - свет" [81].

В этой монотонности нет места живому ощущению поэзии, искусства, мир здесь воспринимается плоским и надоедливо-скучным.

Перед нами именно тип, и автор незамедлительно указывает пропасть, лежащую между таким Онегиным и собой: "Волшебный край!.. /1, XVIII/ и т.д. /тип, а не типический характер/.

Следующая фаза эволюции Онегина начинает прорисовываться со слов:"Но был ли счастлив мой Евгений?"/1, XXXVI/. Мы впервые, если не считать первой строфы, соприкасаемся с внутренним миром героя, с ним самим, и обнаруживаем, что он недоволен и миром, и собой. Проясняется момент рефлексии /высшего, по Белинскому, качества/ - она родилась из бессознательного сопротивления обстоятельствам души и даже организма. До самоопределения здесь еще далеко, ибо реакции все сплошь негативные, но от искусства "казаться новым" Онегин, кажется, переходит к искусству разбираться в людях, окружавших его в пестром петербургском бомонде.

"Скука" становится "сплином", "хандрой" - отрицанием. Его суждения резки, аналитичны /в смысле "озлобленности"/ и сквозь это проглядывает и ряд индивидуализированных черт /"Мечтам невольная преданность", "резкий охлажденный ум" и т.д./.

---

80. В.С.Непомнящий. "Начало большого стихотворения", с.143.
81. Там же, с. 144-145.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Попытка переориентировки, поиска иных сфер приложения сил успеха не приносят: реформизм, деревенские впечатления, чтение книг - все это быстро проходит. Без внутреннего ощущения полноты бытия книги - не спасение, вариант Ленского для Онегина невозможен, он слишком прирос к самой жизни, ее плоти, слишком позитивист, и в этом его и беда, но и грядущее спасение /"Но труд упорный Ему был тошен" /1, XL Ш/.

Автор /который и тогда был не "озлоблен", как Онегин, а "угрюм"/ отмечает эту неразвитость онегинской рефлексии специально:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной /1,XL У1/.

Но очевидна и переходность этого состояния героя. Отсюда, из этого духовного вакуума, когда старые ценности отвергнуты, а новые упорно не хотят появляться, берет начало, как справедливо указывала еще И.Н.Медведева, демонический процесс в Онегине [82].

Онегин приходит к позе антипоиска, на духовном, сознательном, идеологическом уровне своей личности выдвигая программу отчуждения от мира, от всего, что несет отпечаток множественности, прагматизма. Совершается как бы духовный переход в небытие, межеумочность объявляется нормой. Поза одиночества, фиксируемая в романе, немедленно сопровождается литературными проекциями и параллелями - объективно она неоригинальна и тоже массовидна, на своем уровне /здесь автор выступает как диагност болезни/, но эта масса выступает в новом срезе: выглядит как противовес любой национальной почве, обычаям, границам, истории, веку - как масса избранных.

... Он из опалы исключил:
Певца Гяура и Жуана,
Да с ним еще два-три романа,
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,

---

82. И.Н.Медведева. Пушкинская элегия 1820^{X} гг. и "Демон". - Временник Пушкинской комиссии, т. 6. М.-Л., 1941, с. 229-231.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом. /УП, XXII/.

Перед нами круг чтения героя, узкий, но многозначительный - фактически - это документ самосознания, автохарактеристика. Комментируя эти стихи Белинский писал: "Скажут: это портрет Онегина. Пожалуй, и так, но это еще больше говорит в пользу нравственного превосходства Онегина, потому что он узнал себя в этом портрете. /.../ Онегин не любовался самолюбиво этим портретом, но глухо страдал от его пронзительного сходства с детьми нынешнего века" [83].

Проекция "героя века" и прельстительна /возвышает/ [84], но и фаталистична. Реально она дисциплинирует человека, делает его внутренне мобильным, трезвым; но и создает прецедент опасности его для окружающих /ибо он уже чужой миру, над его моралью/. При этом демоническая поза - слишком напряженная, в повседневности она легко оборачивается мелочностью и бытовым эгоизмом [85]. Между Онегиным-демоном из Сна Татьяны и Онегиным, мелочно мстящим Ленскому, безусловная психологическая связь.

Однако Пушкин не хочет абсолютизировать демонизм Онегина [86], потому что этому не дает оснований ни намеченный диапазон личности Онегина, ни те новые условия жизни, с которыми Онегин "вдруг" гармонизируется.

Автор подчеркивает, что его герой, поначалу в деревне заскучавший, затем привык к ней - и втянулся в деревенское житье-бытье. Это произошло, наверное, невольно, но вдруг

---

83. В.Г.Белинский. Указ. раб., с. 454. Онегин страдает от того же, отчего и Татьяна, нашедшая слова: Уж не пародия ли он /УП, XXIУ/ - осознав себя личностью, он немедленно понимает, что принадлежит не самому себе, но веку?

84. Любовь Татьяны безусловно возвышает Онегина.

85. Чем объясняется тот факт, что демоническое поведение, например, в России 20-40 гг. легко имитировалось шеренгами серостей, заурядностей. Характернейший пример "лжедемонизма" - Грушницкий, но именно в истории с ним проявляет "бытовой демонизм" Печорин.

86. Поэтому и не попадает в канонический текст романа т.н. "Альбом Онегина" - он психологически запаздывает и излишне однозначно характеризует героя.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

выяснилось, что ритмы Онегинского бытия слились с ритмами природы. Пока он мучительно искал идеологическую позицию, сгущая пространства и эпохи, повседневная жизнь совершала над ним свою благотворную работу. Перед нами в романе вырисовывается "деревенский день" Онегина, и наполнен этот день здоровым и разнообразным времяпровождением /летний день превращается в зимний: летом - подъем "в седьмом часу", зимой - принятие "ванны со льдом", скачка, беседы с Ленским у камина /"Меж ими все рождало споры" - П, ХУI/, живой интерес к радостям жизни и воспоминания о страстях, переживание пережитого/. Здесь автор не замечает "разность", ибо, как выяснилось сразу и уже современникам было понятно, наделяет героя своим "михайловским" днем, лично пушкинским, и как раз в этой сфере, вряд ли еще сознаваемой героем как бытие, он проявляет себя резко индивидуально и непринужденно-человечно. В этом пласте жизни синтезируются ценности, исподволь корректирующие онегинское мировидение.

В движении романа от второй до седьмой главы в герое м о з а и ч н о переплетаются черты демонизма и простой человечности. Автор поочередно укрупняет эти грани облика героя [87], как бы запутывая читателя, сбивая его со следа.

Но эти начала на уровне сознания Онегина еще отчуждены друг от друга, противоречивы, и поэтому он внутренне нецелен, даже капризен. Мотивы поступков перекрещиваются - поступки имеют разные источники. Демонический Онегин провоцирует дуэль /играя с Ленским и Ольгой, раздражаясь на Татьяну/, и, поскольку демонизм исключительно чуток к ритуалу и, обходя все, его обойти не может, - убивает Ленского. Повседневный Онегин будет очень тактичен по отношению к Ленскому, будет горько сожалеть о провокации, делать попытки сорвать дуэль, насколько это возможно [88]. Особенно показательно в этом отношении его объяснение с Татьяной Лариной, когда он "живо тронут был" ее письмом, когда

---

87. И даже создание "ретроспективы" Онегина в седьмой главе может быть понято как особое проявление этого принципа мозаики.
88. См., напр.: Ю.М.Лотман. Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л., 1983, с. 100-103, 302-303.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

он попытался уравнять ее в правах с собой своею исповедью и т.д.[89]

Онегин восьмой главы начисто лишен ореола литературности - это серьезная примета его прозрения. Муки совести /"... окровавленная тень ему являлась каждый день" - УШ, ХШ, ср. ХХХУП/, сознание неполноценности собственной биографии вызывают в нем "охоту к перемене мест", и в конечном счете - пробуждение души. Его любовь к Татьяне имеет предельно объективное объяснение: это любовь человека к человеку, найденному в мире этикетов и имитаций. Татьяна предстает перед ним в контексте того самого деревенского бытия, к которому он не относился серьезно, но воспоминания о котором приобрели теперь глубоко поэтический смысл. В восьмой главе он отличается отсутствием любых поз, он неловок, мечтателен и на сей раз как будто вызывает осуждение толпы, из которой когда-то не выделялся /"для всех он кажется чужим" - УП; "Зачем же так неблагосклонно Вы отзываетесь о нем"- IX/. Исследователи часто говорят, что Онегин все-таки не поднялся до Пушкина, споря с Г.П.Макогоненко [90], указывают, что "он не сделался поэтом" /УЩ, XXXIX/. И они, очевидно, правы в буквальном: жизненная определенность и творческая неистовость Пушкина ему, конечно, остались недоступны. Но поэтом - не в буквальном, тривиальном смысле - а в смысле правды сердца, он стал, и эквивалентом его нового состояния стал "перевод" его письма, сделанный автором и принадлежащий к выдающимся образцам мировой любовной лирики [91]. Письмо к Татьяне - вершинное проявление индивидуальности Онегина, акт обретения им себя, - решающий "акт сознания", и в этом отношении Г.П.Макогоненко высказал справедливое суждение.

Автор оставляет героя "в минуту, злую для него" /УШ, X УШ/, но, может быть, именно несбыточность любовных надежд Евгения

---

89. См.: В.Г.Белинский. Указ.соч., с.460-461. Характерно, что "искренность" поведения Онегина проявилась и в том, что речь его отличается совершенным отсутствием в ней литературных клише и реминисценций". "Онегин повел себя не по законам литературы, а по нормам и правилам, которыми руководствовался достойный человек пушкинского круга в жизни" /Ю.М.Лотман.Комментарий, с.236/.

90. Г.П.Макогоненко. Роман Пушкина "Евгений Онегин". М., 1963, с.122.

91. Л.Я.Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982, с.103. Пушкин не случайно создает очень специфический синонимический ряд: "не сделался поэтом - не умер - не сошел с ума".

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сохраняет для него широкую перспективу проявить себя на иных поприщах русской жизни, в новом качестве, а его любовь - главное, но не исчерпывающее теперь его новый статус переживание [92].

Именно поэтому Пушкин перенес материалы путешествия Онегина по России в "эпилог" романа. Общественно-политические мотивировки, которые могли бы возникнуть в предварении повествования о влюбленном Онегине, неизбежно бы нейтрализовались в финале восьмой главы. Теперь, после "поражения" героя, они приобрели широкий смысл, не только мотивируя дополнительно /задним числом/ его новые настроения, но, неотмененные "первым финалом", зазвучали с новой актуальностью.

То, что Онегин путешествовал по России - символично и чревато необычными последствиями [93] - с обычной точки зрения, дворянину в этом просто не было нужды - человек бомонда ездил в чужие края и за чужим. Конечно, панорама Родины вызывала в нем особую "тоску", осознаваемую, возможно, в привычных ритмах, но исподволь растящую патриотические настроения героя. Нет нужды видеть за этим зерна декабризма Онегина [94], но положительная альтернатива "грому", поразившему его, здесь прорисовывается.

---

92. Многозначность поражения героя, возможные последствия "неудачного" "пробуждения души Онегина через любовь" /Г.П.Макогоненко/ хорошо прояснил Ю.М.Никишов: "Благослави поэт героя - и роман получил бы непоправимый смысловой перекос: идейные поиски выглядели бы причудами "неисправленного чудака", а смыслом жизни пропагандировалось бы обретение индивидуалистического счастья в любви. Счастливая развязка была противопоказана пушкинскому роману идей, завершенному после общественной трагедии 14 декабря" /Указ. раб., с. 31/.

93. Так, у Гоголя чичиковская езда по России должна была превратить "рыцаря копейки" в русского человека.

94. Тем более, что Пушкин остро осознавал его ограниченность. Хотя такой вариант поначалу не исключался /свидетельство М.Ф.Юзефовича - Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1985, с.119/. Но ведь и привязка судьбы героя к событиям 1825 г. во многом лишала роман философской и общественной перспективы, придавала бы финалу значение пятого акта трагедии, а для автора и героев ничто не закончилось!

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Образ Татьяны Лариной - открытие феномена русской женщины /Белинский/, занявшей затем предельно важное место в классике XIX века. Лишенная сколько-нибудь определенных социальных прав, но потому и освобожденная от долженствования по отношению к прозе жизни, женщина в русской литературе XIX века стала носителем авторского идеала, живым критерием правды в русском человеке и русской действительности, а ситуация " rendez - vous " - одной из основных в сюжетосложении Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова.

Путь ее в романе - особый, обрисовывается в других координатах, чем онегинский. Путь Онегина - от "петербуржца" к русскому человеку, когда он скорей должен победить себя, обстоятельства, "вросшие" в душу; путь Татьяны - от провинциальной барышни к русской женщине, когда прежде всего необходимо не сломиться, не уступить внешним обстоятельствам, столь жестко давящим именно на женщину [95].

Важнейшая, исходная характеристика, объясняющая судьбу героини, ее значительность, заключается в том, что Татьяна - п р о в и н ц и а л к а . Татьяна как бы скрепляет собой в романе пласт провинциальной жизни, являясь ее высшим, но потому и парадоксальным выражением. Есть особый смысл в том, что воплощением идеала автора в романе стала именно такая женщина. Пушкин любил подчеркивать, что его любимые читатели - "уездные барышни", имея в виду чистоту и искренность, цельность восприятия ими искусства слова. Это не означает, что он идеализировал провинциального человека за счет столичного, светского. Он сам - человек подчеркнуто светский, и хотя свет и "пустой", но в нем вращаются его друзья, и главным образом создаются великие ценности русской культуры. Дикие же, обостренно, наглядно паразитические формы провинциально-поместной жизни в романе поданы однозначно.

---

95. Белинский отмечал, что женщина в России не принадлежала себе, была или н е в е с т о й или з а м у ж н и м д а м о й , т.е. социальной функцией, а не личностью.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Но в просторах российской жизни рождается неисчерпаемое множество частных, "случайных" проявлений человечности, талантливости, и это неизбежно: провинциал не втянут безоговорочно в механистические ритмы официальной жизни столиц. Его жизнь протекает в предельной близости к природным ритмам, на природе разворачиваются важнейшие ее события. Крепостническому ратованию часто противостоят альтернативные моменты - моменты приобщения к народной стихии - опыту, накопленному веками, обрядам, фольклору и т.п. - тому, что делало человека русским [96].

Может быть, продуктивную область в этом отношении представляет как раз провинциальное девичество русской женщины, когда она лишена нивелирующих личность хозяйских /помещичьих/ забот, и в принципе предоставлена самой себе. Здесь свободный выбор духовной позиции возможен более всего, здесь проскакивают редкие случаи становления замечательного характера [97]. При этом "случайные" /природные/ и "обусловленные" /социальное/ выступают каждый раз в сложной цепочке взаимной мотивации. Так, если в судьбе Марии Раевской-Волконской первостепенную роль сыграла духовная атмосфера ее семьи, то в судьбе Татьяны Лариной первым звеном становления личности явилась как бы данная самой природой глубокая серьезность и строгость в отношении к миру, но она "в семье своей родной казалась девочкой чужой" /П, XXУ/. Семья Татьяны в романе изображена как живущая сугубо патриархально, со всеми приметами и умилительной традиционности, и цинически-обыденного крепостничества. Мир Татьяны - мир Ричардсона и Руссо - резко дублируется и обесценивается, казалось бы,

---

96. Понятие "самородок" и им подобные не случайно связаны у нас с человеком из глубинки.

97. И если мужчины поднимались до высот духовной зрелости через активное сопереживание истории - декабристы - "дети 1812 года" /М.И.Муравьев-Апостол/, то подвиг их жен, может быть, обусловлен во многом их деревенским девичеством /особая роль которого может быть реконструирована по источникам по отношению почти ко всем им /кроме Гебль-Анненковой и Лаваль-Трубецкой/.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

судьбой ее матери, которая их тоже читывала, но неизбежно опустилась в быт. В этой среде, устоявшейся и замершей в координатах жизни самого начала века, возникает оппозиция всему новому, создается мощный импульс примитивного воспроизводства, круговорота отношений. Татьяна живет там же, где мать, читает то же, что и она, стало быть, и судьба ей предсказана подобная. Однако доминанта характера у Татьяны сформирована априорно, и общие обстоятельства оборачиваются теперь иной стороной.

Прежде всего она "природный человек". Это делает героиню в известной степени зависимой и беззащитной перед законами природы /"пора пришла - она влюбилась,.. Душа ждала... кого-нибудь, и дождалась..." - Ш, УП-УШ; пришло время - и ее везут "на ярмонку невест"/, но и очень сильной, цельной, бескомпромиссной.

"день Татьяны" /вторая, пятая главы/ очерчивает героиню очень полно и привлекательно - за ее любовным восприятием природы скрывается уже русский характер, и на "язык" Татьяны автор "переводит" в романе картины русской природы. Татьяна сразу становится доверенным лицом автора, говорящего о ней неизменно сочувственно /она в романе "милая", "идеальная", "любимая" и т.п. Важно, что эта неизменная идеальность героини для автора сопровождается в ее судьбе бережным сохранением идеала деревенской жизни, устойчивостью его /см.: УШ, XLУI/.

Индивидуальность героини, заявленная сразу, развивается в романе как бы в двух природных планах. Перед нами Татьяна л е т н я я /гуляющая, читающая/ и Татьяна з и м н я я /гадающая, Татьяна-Светлана/.

И та, и другая стороны - чтение и гадание - органично вытекают из ее "естественности" как формы доверительного контакта с жизнью. Их сочетание не эклектично, потому что в поэзии литературных переживаний и обрядовых ожиданий равно проявляется выход души за пределы скупой нормативности жизни, в полноту бытия; поиск опоры в возвышенных проявлениях /"Клариса, Юлия, Дельфина" - Ш, X/, поверка жизни сердца прорицаниями высшего смысла /гадание, Сон/.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Любовь к Онегину - выделение его - естественный результат этого стремления обрести полноту бытия как красоту бытия. Главным проявлением цельности Татьяны является, таким образом, ее максимализм. "Татьяна - существо исключительное, натура глубокая, любящая, страстная. Любовь для нее могла быть или высочайшим блаженством, или величайшим бедствием жизни, без всякой примирительной середины" [98].

Конечно, это ставит ее в предельно критическую ситуацию, когда она первой, в нарушение всяких норм, пишет письмо мужчине. Возможные - полярные - исходы этого поступка она, однако, сознает /"Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель..." - ш, "Письмо"/, но именно литературный опыт /житейского она просто не имела/ спасает ее: она знала, кому довериться. То, что Онегин - человек чести, она угадала очень точно; неизменность любви к нему стала способом сохранения души в дальнейшем.

В седьмой главе Татьяна знакомится с Онегиным очень коротко, но показательно, что и здесь все это происходит в "заочной" форме, через круг его чтения. Читая его книги, сверяясь с его отметками, она узнает его гораздо ближе и глубже, нежели это было бы возможно при обычном общении мужчины и женщины. Расширение ее умственного кругозора опять-таки произошло не через непосредственный опыт, а опосредованно, через книги, и ей открылся новый мир. То, что было для нее безотчетно /когда Сон, выражающий особую глубину понимания ею жизни, она пыталась разгадать через Мартына Задеку, как бы не доверяя себе самой/, обрело строгие и ясные очертания: "В Татьяне, наконец, совершился акт сознания; ум ее проснулся. Она поняла, наконец, что есть для человека интересы, есть страдания и скорби, кроме интереса страданий и скорби любви" [99].

Выясняется, что есть целые сферы жизни, где мечтательность и литературность могут быть спасительны, помогают сохранить в себе природную, общечеловеческую основу, обрести душе незави-

---

98. В.Г.Белинский. Указ. раб., с. 484.
99. Там же, с. 497.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

симость от ежедневного давления жизни. Один и тот же книжный ряд в контексте судьбы разных людей играет разную роль: то, что погубило Ленского, помогло выжить Татьяне. В ее биографии "перевод" состоялся в пользу "грубых суеверий" и "литературы". Опыт должен был достроить остальное. Грядущие "минуты злые" /замужество, встреча с Онегиным/ во многом уже перестали быть для нее страшными и непреодолимыми испытаниями.

Татьяна восьмой главы, Татьяна-княгиня, духовно переросла Онегина предыдущих глав. Она имеет необыкновенный нравственный авторитет и свободу в той самой среде, которая породила его и почти исковеркала его судьбу. Эволюция Татьяны, русской женщины, в том и заключается, что она осталась прежней, когда прежней быть невозможно, и при этом создает мощные оборонительные рубежи вокруг мира своего сердца. "Ее поведение неуязвимо, никто не может указать пальцем на нее, - тем легче оставаться ей самой собою, наедине со своим идеалом жизни" [100]. Все, что могла сделать русская женщина той эпохи, Татьяна сделала.

Отказ ее Онегину вызывал самые горячие споры в течение полутора веков. Белинский, следуя жоржсандовской логике, осудил ее, победа долга по отношению к генералу /"старому хрычу" - Г.И.Успенский [101]/ над чувством к Онегину трактовалась как отступление Татьяны перед жизнью. Другой крайностью было утверждение, что Татьяна здесь разоблачает Онегина и "судит" его.

Думается, здесь мы не должны усматривать ни компромисса, ни суда. Суд - право автора, знающего о герое все. Татьяна этого всего не знает, Онегин для нее остается прежним Онегиным, демоническим, и она не верит в его чувства вполне:

Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принесть
Вам соблазнительную честь? /УШ, XLIУ/.

---

100. Б.И.Бурсов. Лишние слова о лишних людях. - Вопросы литературы, 1960, № 4, с. 114.

101. Он, кажется, первым "состарил" мужа Татьяны. Г.И.Успенский. Полн.собр. соч., т. 6. М.-Л., 1953, с. 430. Чайковский своей оперой сделал эту ошибку общераспространенной.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Онегин ей видится "чувства мелкого рабом" /УШ, Х У/. Она вспоминает "взгляд холодный и эту проповедь" /Х Ш/, хотя не было холодности, и за этим стоит обиженная девочка четвертой главы.

В таких обстоятельствах пойти навстречу Онегину - значило бы обречь себя на очевидное, унизительное неравенство отношений, упасть в собственных глазах. При этом долг по отношению к мужу для нее не абстракция, не условность. Он вовсе не старик /он на "ты" с Онегиным/, а его раны вызывают к нему глубокое уважение. Он скорее "молодой генерал" из цветаевского романса, и жизнь с таким человеком имеет особые ценности, открывает особые перспективы [102]. Отказ Татьяны - проявление ее обычного максимализма и гуманности.

* * *

Осмысляя роман на разных уровнях его художественной организации, мы каждый раз сознаем, что смысловой, философский, этический "центр" или "цель" его, Ценность, ради которой и в свете которой создан его текст, - пушкинская идея Жизни. Главные герои романа выходят в жизнь, не обретя, быть может, личного счастья, но бесконечно обогащенные раздумьями над нею, встречами с нею, имея право на надежду. Урок "Онегина" в том, что мы полюбили его героев за их глубокую сопричастность жизни, а жизнь - за то, что она дарит нас встречами с автором, Онегиным, Татьяной.

"Онегинский процесс" - духовное течение, настоятельно ведущее к новым "актам сознания", строгому самоопределению по отношению к народу и правде человеческого бытия.

---

102. Вполне возможно, что Пушкин рассчитывал здесь на проведение читателем аналогий между семьей Татьяны и семьей Волконских /брак без любви, "молодой генерал"/. Сибирская эпопея Волконских тогда может восприниматься как указание, по крайней мере, на то, что в семейной жизни Татьяны были или могли быть моменты высокого общественного значения. Пушкин легкий намек в этом направлении бросает /"А та, с которой образован Татьяны милый идеал... О много, много рок отъял!" - ХУШ, I/. Однако думается, что Т.Г.Цявловская проводила подобную аналогию излишне категорично.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. В.Г.Белинский. Сочинения Александра Пушкина, ст. 8, 9 /любое издание/.
2. Н.Л.Бродский. "Евгений Онегин". Роман А.С.Пушкина. Пособие для учителя. М., 1964.
3. Ю.М.Лотман. Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л., 1983.
4. М.М.Бахтин. Из предыстории романного слова. - В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 411-418.
5. В.В.Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941.
6. Г.О.Винокур. Слово и стих в "Евгении Онегине". - В сб.: Пушкин. Сб. статей. М., 1941, с. 155-213.
7. Ю.Н.Тынянов. О композиции "Евгения Онегина". - В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
8. Г.А.Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
9. С.Г.Бочаров. Стилистический мир романа /"Евгений Онегин"/. - В его кн.: Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.
10. Ю.М.Лотман. Роман в стихах А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Тарту, 1975.
11. Г.П.Макогоненко. "Евгений Онегин" А.С.Пушкина. М., 1963.
12. В.Г.Маранцман. Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин" в школьном изучении. М., 1983.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"МЕРТВЫЕ ДУШИ" Н.В.ГОГОЛЯ

План анализа.

1. Творческая история.
2. Общественное, патриотическое, художественное значение "Мертвых душ". Особенности эстетической программы Гоголя.
3. Жанр, двойной сюжет и символический подтекст сатиры Гоголя.
4. Характерология. Особенности психологизма Гоголя.
5. Конфликт поэмы и роль автора в художественной системе поэмы.
6. Шестая глава - идейно эстетический центр первого тома.
7. Национально-философская и общечеловеческая символика "Мертвых душ".
8. Заключение.

§ I. Творческая история "Мертвых душ".

"Мертвые души" - великое, несравненное произведение русской и мировой литературы. Это не только образец безукоризненного владения писателя словом, но и высокий пример гражданского, патриотического служения родине. Это глубокая боль писателя за гибнущие в крепостной России человеческие души, за поруганный народ; это - удивительное проникновение в суть национального характера. "Мертвые души" - итог творчества Гоголя. И несмотря на то, что из трех задуманных писателем томов осуществлен только один, первый,- его по праву можно назвать энциклопедией русской жизни, на новом, по сравнению с Пушкиным, этапе ее общественного и литературного развития.

Замысел поэмы относится к концу 1835 года. Как известно, мысль о написании большого произведения и сюжет "Мертвых душ" Гоголю подсказал Пушкин. В "Авторской исповеди" Гоголь указывает на это: "Он (Пушкин. - Ф.К.) уже давно склонял меня приняться за большое сочинение, и, наконец, один раз после того, как я прочел одно небольшое изображение небольшой сцены, но которое, однако ж, поразило его больше мной прежде прочитанного, он мне сказал:"Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью не приняться за большое сочинение! Это просто грех!.." и, в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет "Мертвых душ"... Пушкин

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

находил, что сюжет "Мертвых душ" хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров"[1]. Пушкин заставил Гоголя "взглянуть на дело серьезно", и уже 7 ноября 1835 г. Гоголь извещает Пушкина о том, что начал писать "Мертвые души". Сюжет растянулся на длинный роман и, кажется, будет сильно смешон... Мне хочется в этом романе показать хотя бы с одного боку всю Русь".

В начале 1836 г. Гоголь прочитал первые наброски поэмы Пушкину, который очень хорошо почувствовал трагический юмор Гоголя, его "смех сквозь слезы". Поэт слушал очень внимательно, но чем больше читал Гоголь, тем он больше мрачнел, а когда Гоголь закончил, Пушкин произнес голосом тоски: "Боже, как грустна наша Россия!" (УШ, 294).

Следующий этап работы Гоголя над"Мертвыми душами" относится к заграничному периоду его жизни и творчества, В июле 1836 г. преследуемый реакционной критикой, злобствовавшей на "Ревизора" и считавшей реалистическое творчество писателя клеветой на Россию, Гоголь уезжает за границу. "Грустно, пишет он,- когда видишь, в каком еще жалком состоянии находится у нас писатель.Все против него и нет никакой сколько-нибудь равносильной стороны за него... Еду разгулять свою тоску, глубоко обдумать свои обязанности авторские, свои будущие творения..."

Душой Гоголь оставался с Россией. В Риме он видит сны о России. "Ни одной строки не мог я посвятить чуждому. Непреодолимою цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я лучшим небесам..." (XI, 92).

Шесть лет Гоголь вдохновенно и настойчиво трудился над первым томом "Мертвых душ", много раз меняя план поэмы, перецелывая написанное. Замысел романа, в котором писатель хотел показать Россию "с одного боку", перерастает в многогранную поэму о всей Руси. "Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет!.. Вся Русь явится в нем! Это будет первая моя порядочная вещь,... которая вынесет мое имя" (XI, 74). Гоголь придавал огромное, поистине миссионерское общественное, нравственно-эстетическое значение "Мертвым душам".

---

1. Гоголь Н.В. Полн.собр.соч. Изд-во АН СССР, 1952, т.УШ, с.439-440. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Сам писатель был вполне удовлетворен первым томом "Мертвых душ". Об этом свидетельствует переписка Гоголя и воспоминания П.В.Анненкова, который одно время жил вместе с Гоголем в Риме и помогал ему переписывать "Мертвые души". Гоголь диктовал Анненкову мерно, торжественно страницы, "проникнутые сосредоточенным чувством и мыслью". Некоторые места из поэмы производили особенно сильное впечатление, как, например, "Повесть о капитане Копейкине". Гоголь был ею также очень доволен: "Какова повесть о капитане Копейкине?" говорил Гоголь. Еще сильнее выразилось чувство авторского удовлетворения в главе, посвященной Плюшкину. "По окончании всей этой изумительной УI главы, вспоминает П.В. Анненков,- я был в волнении и, положив перо на стол, сказал откровенно: "Я считаю эту главу, Николай Васильевич, гениальной вещью". Гоголь крепко сжал маленькую тетрадку, по которой диктовал, в кольцо и произнес тонким, едва слышным голосом: "Поверьте, что и другие не хуже ее"[2].

Летом 1841 г. Гоголь заканчивает первый том "Мертвых душ" и возвращается в Россию, чтобы опубликовать его. Ему пришлось претерпеть огромные цензурные трудности. Московский цензурный комитет запретил всю рукопись. Петербургский цензурный комитет после усиленных хлопот Гоголя разрешил рукопись к опубликованию с целым рядом серьезных купюр. (Гоголю пришлось решительно переработать "Повесть о капитане Копейкине", изменить заглавие поэмы и пр.).

В мае 1842 г. поэма была напечатана под заглавием "Похождения Чичикова, или мертвые души". "Мертвые души потрясли всю Россию,- писал А.И.Герцен. Подобное обвинение необходимо было современной России..."[3] "Все литературные интересы,-писал Белинский,- все журнальные вопросы сосредоточились теперь на Гоголе... Можно сказать без преувеличения, что "Мертвые души" оживили погруженную в апатию современную русскую литературу. Успех их напоминает собою успех первых произведений Пушкина"[4].

§ 2. Особенность эстетической программы Гоголя.

К моменту возникновения замысла и начала работы над "Мертвыми душами" у Гоголя уже достаточно отчетливо сформировалась его эсте-

---

2. Анненков П.В. Н.В.Гоголь в Риме летом 1841 г.- В кн.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с.271-272.
3. Герцен А.И. О развитии революционных идей в России. Цит. по кн.: Гоголь в русской критике. М.,1953,с.325.
4. Там же, с.143.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

тическая программа, в основе которой глубокая диалектика реального и идеального, обыкновенного и необыкновенного.

"Чем предмет обыкновеннее,- говорит писатель в первой программной статье "Несколько слов о Пушкине",- тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было совершенная истина"(УШ, 54; разрядка наша - Ф.К.). Исследование "потрясающей тины мелочей", по мысли Гоголя, может стать предметом художественного изображения лишь будучи озарено светом авторского идеала. К этой мысли Гоголь возвращается постоянно на протяжении всего своего творческого пути, многократно варьируя и углубляя ее по мере роста критического начала в реалистической эстетике писателя. Она является очень важной в "Портрете" и получает наиболее полное выражение в лирическом отступлении о двух типах писателей в УП главе "Мертвых душ". Здесь уже Гоголь прямо говорит о том, что "много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни и возвести ее в перл созданья" (УI, I34). Таким образом, теория озарения важнейшая в системе эстетических взглядов писателя. Основная суть последней в том, что реализм (или, по Гоголю, искусство нового времени) великий художественный синтез "реального" и "идеального". Важнейшей особенностью, основным свойством такого искусства является его универсальность, его способность художественно освоить целостность бытия. Под этим углом зрения Гоголь критик и теоретик литературы рассматривает все крупнейшие, с его точки зрения, достижения русского искусства. С восторгом говорит он о замечательном умении Пушкина "совокуплять" в своем творчестве все, начиная с "высокого и великого, восторгающего и возносящего человека, до ничтожности и пошлости окружающей его жизни" (УШ, 38I). Синтез "реального" и идеального, монументальность увидел Гоголь в картине Брюллова "Последний день Помпеи". Здесь писатель почувствовал воплощение тех новых требований, которые "предъявлял XIX век к искусству". "Мысль ее (картины Брюллова - Ф.К.) принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще ... стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою" (УШ, I09).

Эстетическая программа Гоголя наиболее полно отразилась в "Мертвых душах". Известно, что Гоголь предполагал создать многотомное монументальное произведение, представляющее собою художест-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

венное обобщение судеб русского народа в его настоящем и грядущем. Однако эта монументальность замысла нашла свое отражение уже в I томе "Мертвых душ". Не случайно последний воспринимался передовой русской литературой как полная и яркая картина русской действительности. Для Белинского "Мертвые души" - "творение необъятно художественное по концепции и выполнению", одновременно "беспощадно сдергивающее покров с действительности" и "пышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодовитому зерну русской жизни"[5]. "Взял Мертвые души, писал Чернышевский,- велико, истинно велико. Ни одного слова лишнего, одно удивительно! Вся жизнь русская, во всех ее различных сферах исчерпывается ими"[6]. Об этом же говорил Герцен, увидевший в "Мертвых душах" не только "анатомо-патологический курс о русском помещике и чиновнике", но и "удалую, полную силы национальность"[7].

Действительно, "Мертвые души" - это не только резкая сатира на поместную и чиновную Россию, не только "беспощадное сдергивание покровов с действительности". Глубокий смысл и великая эпико-драматическая сила гоголевского произведения заключается прежде всего в том, что этот мир современной Гоголю действительности глубоко противопоставлен другому, принципиально противоположному. Последний приходит в произведение вместе с всеобъемлющей авторской субъективностью - лиризм, символика, гротескно-метафорическое начало.

§ 3. Жанр, сюжетно-композиционное построение, характерология.

Драматический конфликт произведения - в остром столкновении России мертвой и живой. Статике российского заскорузлого крепостнического мира противопоставлена динамика авторской энергии.

Автор поднимается над всей этой "потрясающей тиной мелочей" ценой огромного напряжения поэтических сил, придающего "Мертвым душам" универсально-символический смысл. Последнее заключалось прежде всего в своеобразии жанра произведения. От предварительных намерений написать роман, в котором хотя бы "с одного боку" была изображена Россия, Гоголь приходит к убеждению в необходимости

---

5. Белинский В.Г. Полн.собр.соч. Изд во АН СССР.Т.УI,с.217.
6. Чернышевский Н.Г. Полн.собр.соч.,т.I.М.,1939,с.211.
7. Герцен А.И. Избр.соч. М., 1937, с.471.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

создать поэму о судьбах России в ц е л о м с точки зрения ее великих национально исторических и гуманистических потенций. В этом жанровом определении заключалась, по мнению писателя, суть ц е л о г о. Известно, что на обложке к первому изданию "Мертвых душ" слово п о э м а было выделено Гоголем крупными, бросающимися в глаза литерами.

С жанром поэмы непосредственно был связан двойной сюжет "Мертвых душ". Плутающей по сбивчивому, запутанному пути бричке Чичикова противопоставлен символический полет птицы тройки. С наибольшей полнотой этот полет выражен в финале поэмы (XI гл.), но сюжетно он исподволь выстраивается на протяжении всего произведения, достигая особенной силы выражения в УI-XI главах.

Завязав в одном конфликтном узле быт и бытие, Гоголь исподволь накопляет символическую мощь поэмы. С этой точки зрения весьма значительный идейный потенциал несет на себе сатира "Мертвых душ". Как показано в новейших исследованиях о Гоголе[8], уже в первых пяти "чисто" сатирических главах огромную роль играет поэтическое иносказание. Это - алогизм в сюжете, построенном на "миражной интриге" (Чичиков покупает фикцию, мертвецов). И в композиции, где "хронотоп персонажей отличается превышенной мерой условности". Об этом говорил еще А.Белый[9], указывая на то, что логическая выстроенность композиции нарочито спутана Гоголем (помещиков невозможно четко разместить в пространстве и времени). Все это в определенной мере создает условно-гротесковый подтекст.

Однако при этом уместно отметить, что не прав А.Белый, зашедший слишком далеко в интерпретации "стихийности" композиции поэмы Гоголя. Считая, что "Мертвые души" - это ряд мало связан-

---

8. Купреянова Е.Н. "Мертвые души" Н.В.Гоголя (замысел и его воплощение. Русская литература, 1971, № 3,с.62-74; она же: Гоголь. В кн.: История русской литературы.Т.П.Л., Наука, 1981, с.565 577; Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.,1978; он же. О жанре "Мертвых душ".- Изв. АН СССР. Серия литературы и языка,1972, вып.7,с.7-14; он же. В поисках живой души. М., Книга, 1984; Маркович В.М. О втором сюжете в "Мертвых душах".- В кн.: И.С. Тургенев и русский реалистический роман. Л.,Изд во ЛГУ, 1982, с.24 33; Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.- Уч.зап.Тартуского гос.ун-та,вып.209,XI,Тарту, 1968.

9. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. ОГИЗ,ГИХЛ,1939,с.80-104.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ных между собою новелл, он сбрасывает со счетов некоторые важнейшие сквозные идеи произведения. Как известно, Гоголь выстраивает отдельные главы "Мертвых душ" по принципу нарастания старости и омертвления, о чем говорил сам автор ("один за другим следуют у меня герои, один хуже другого"). Но это не исключало и другого, этического принципа в композиции поэмы, когда персонажи, как указывает Ю.В.Манн, выстраиваются в последовательном нарастании их вины (см. ниже).

Гротесково-условная основа характеризует и образную систему "Мертвых душ" и их совершенно особый (хотя и глубокий) психологизм. С одной стороны, гоголевские персонажи отличались предельной типической определенностью - "задором". С другой стороны, они неисчерпаемы и принципиально неопределимы (вспомним характер Манилова или Чичикова и всю X главу, окутывающую фантастическим флером как образ Чичикова, так и весь пробный, потрясающий своей пошлостью городской мир).

Гоголю нельзя отказать в блестящем психологическом мастерстве, но это было мастерство совершенно особого рода. По мнению Е.Н.Купреяновой, психологизм Гоголя был психологизмом переходного от романтизма к реализму свойства, "имеющим своим предметом не социальную психологию, ... а психологию национальную в ее социально-типологических проявлениях"[10]. Внешняя статичность, "маскообразность" гоголевских персонажей "расцвечена множеством тончайших, жизненно достоверных оттенков", которые "объемно характеризовали психологическую доминанту каждого персонажа, его задор"[11]. Психологическая многоцветность при всей внешней статике объяснялась тем, что указанная доминанта характера выражалась не одним свойством, а целым (иногда весьма широким) диапазоном свойств[12]. Герои Гоголя слиты с вещами, усадьбой, домом, одеждой, портретом. Яркая бытовая живопись Гоголя в значительной мере мифологизирована национальной фольклорной основой. Несмотря на свою внешнюю статику, персонажи Гоголя также внутренне конфликтны. В Манилове, Плюшкине, Собакевиче, Чичикове и др. искажены, доведены до абсурда в целом положительные национальные и общечеловеческие свойства - добродушие, бе-

---

10. Купреянова Е.Н. Гоголь. - В кн.: История русской литературы, т.II, с.568-569.

11. Там же.

12. См.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя, с. 229

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

режливость, деятельная предприимчивость и т.д. Таким образом, удивительная творческая изобретательность, безукоризненное мастерство владения словом, тончайшее проникновение в сущность национального характера - с одной стороны, помогли Гоголю рельефно вылепить образ крепостнической России, омертвевшей, впавшей в духовный сон. А с другой, подспудный гротеск, деформация привычных форм и иносказание подготовили постепенное развитие второго , символического сюжета.

Символика поэмы многообразна: тройка, дорога, душа - три наиболее устойчивых, по мнению ученых, символических образа "Мертвых душ" - постепенно обрастают глубоким философским, национально-историческим и нравственно-психологическим подтекстом. В нем обнаруживается сверхзадача автора. Птица-тройка символизирует Россию,ее стремительный, сложный и пока что непонятный автору бег (хотя и победоносный в конечном счете): "Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа". Это подобно пушкинскому (в "Медном всаднике"): "Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?". Е.Н.Купреянова, сравнивая Пушкина с Гоголем, справедливо усматривает различные грани концепции каждого из писателей. Пушкинский гордый конь - это символ российской государственности[13]. Птица-тройка - это общенародная категория, "символ скрытой энергии национального духа и еще невиданной в мировой истории стремительности его грядущего взлета". Гоголь создал поэму, раскрывающую настоящее и будущее, субстанцию российского бытия, великие горизонты России.

У многих поколений исследователей "Мертвые души" ассоциировались с "Одиссеей" Гомера и "Божественной комедией" Данте. Гоголь задумал три тома - Ад, Чистилище и Рай. Это представлялось ему как Одиссея заблудшего человеческого духа.

Роль композиционного стержня играет дорога. Дорога дает возможность показать разнообразие жизни, она символизирует движение авторского сознания, стремящегося постичь суть явлений (дорога жизни, человека, страны). Благодаря этому сюжетному стержню художественная мысль автора превращает бытовой анекдот о "негоциях" Чичикова в эпопею.

---

13. Для Пушкина, как утверждает исследователь,"государственность и есть высшая санкция национальных судеб России, ее прошлого, настоящего и будущего"(см.: Русская литература,1971,№ 3,с.62-63).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Подлинным героем поэмы является душа человека, которая должна была предстать в различных измерениях. Кружа вместе с Чичиковым по бездорожью, распутице, затерявшимся проселочным дорогам, автор мучительно ищет пути очищения души, ищет героя - человека, который мог бы сказать всемогущее слово "вперед". Но Гоголь - трезвый художник - понимает, что найти героя среди мертвых душ невозможно. Утопическая вера в перерождение Плюшкина и Чичикова рушится - второй том рукописи был сожжен.

§ 4. Конфликт и роль автора в поэме.

Конфликт "Мертвых душ" в значительной мере реализуется с помощью резко контрастной позиции автора, с одной стороны, и мира мертвых душ - с другой. Контрастность этих двух позиций, двух миров является важнейшим средством реализации глубоко драматического конфликта поэмы, средством ее движения. Мир автора - это выражение подлинно человеческого отношения к окружающей действительности, это выражение патриотического гражданского идеала, страстной мечты о высоком предназначении родного народа и русского человека, о судьбах родины.

Лирический герой "Мертвых душ" очень близок поэтическому миру, с таким горячим вдохновением отображенному в "Тарасе Бульбе". Однако и в "Вечерах", и в "Тарасе Бульбе" не было еще глубоко аналитического подхода к действительности. Если в "Вечерах" высоко поэтично отражен конфликт между м е ч т о й и действительностью (где на первом плане была мечта), то в "Мертвых душах" - конфликт между д е й с т в и т е л ь н о с т ь ю и высокой мечтой писателя.

Если лирический герой "Тараса Бульбы" - это историк, сказитель, поэт, рассказывающий преимущественно о прошлом народа, то автор "Мертвых душ" обращен к с о в р е м е н н о й и грядущей судьбе России. Этим объясняется необыкновенная сила и анализа, и романтической символики поэмы Гоголя. Никогда еще до "Мертвых душ" не было дано столь глубокого художественного анализа современной России и вместе с тем никогда до поэмы Гоголя этот трезвый реалистический анализ, сатирическое изображение России мертвых душ не сочеталось в такой мере с высоким взволнованным романтическим лиризмом, героической патетикой и емкой символикой.

Образ автора "Мертвых душ" - обобщенный, типический, с точки зрения Гоголя, образ народного писателя. Гоголь был решительно

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

обескуражен, когда незадачливые критики ставили знак равенства между ним, Гоголем, и лирическим образом писателя в "Мертвых душах": "Все места, где не заикнулся я о писателе, были отнесены на мой счет. Я краснел даже от изъяснений их в мою пользу"(X,86). На самом деле, создание обобщенного, многогранного образа автора - большое творческое достижение Гоголя-реалиста. Самим определением жанра "Мертвых душ" как поэмы подчеркивалась эта ведущая роль автора, освещающего собой все произведение и выражающего народную точку зрения.

Образ автора многогранен - от сатирика-аналитика до высокого лирического поэта и торжественного эпика-сказителя.

Прежде всего он - писатель-гражданин, сатирик-обличитель. "Кто же, как не автор, должен сказать правду",- говорит Гоголь в "Мертвых душах". Писатель-аналитик, он решительно осуждает тех, кто "скользит по всему недумающими глазами". Автор "Мертвых душ" проникает в самую сущность изображаемой им действительности, сознательно делая акцент на ее социальной основе.

Проблема социального неравенства, выраженная в теме чина и денег, столь характерная для "Петербургских повестей", приобретает в "Мертвых душах" свое логическое художественное завершение. Авторское активное вмешательство в ход изображаемых событий, его реплики, отступления постоянно направлены на расширение с о ц и а л ь н о й е м к о с т и раскрываемых в поэме явлений (см., например, авторское рассуждение о "толстых" и "тонких" в I главе или резюме о Чичикове в XI главе).

Однако образ автора "Мертвых душ" - многогранный образ. Он не только сатирик-обличитель, но и высокий лирический поэт. В само понятие подлинного писателя-гражданина у Гоголя входит представление о вдохновенном высоком лирике и мысль о поэтическом озарении (см. рассуждение о двух типах писателей в VII главе).

Выше указывалось, что статике быта в поэме противопоставлена динамика авторской энергии. Это проявляется прежде всего в высокой силе лиризма - важнейшем средстве притчево-символического начала "Мертвых душ". Объективное и субъективное в художественном мире Гоголя гармонически с б а л а н с и р о в а н ы.

В первых главах, где речь идет о Манилове и Коробочке, а сам Чичиков выглядит еще благообразным, лиризм автора почти не ощущается; но чем неприглядней Россия собакевичей, плюшкиных, чичико-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вых и т.д., тем все более властно и настойчиво дает себя знать глубокий вдохновенный лиризм поэта. Ведь не случайно лирическая тема автора более всего ощущается в главах о Собакевиче, Плюшкине, Чичикове, где критика России мертвых душ достигает своей небывалой силы.

Сразу же после неудачного визита к Ноздреву, по дороге к Собакевичу (У глава) автор заставляет Чичикова встретить совершенно необычное в этом мире мертвых душ существо - юную очаровательную девушку, вызвавшую целый рой глубоко человеческих чувств в авторе, еще больше оттеняющих мерзкую окружающую действительность. "А между тем дамы уехали, хорошенькая головка с тоненькими чертами лица и тоненьким станом скрылась, как что-то похожее на видение, и опять осталась дорога, бричка, тройка знакомых читателю лошадей, Селифан, Чичиков, глядь и пустота окрестных полей... Везде, поперек каким бы ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стёкол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглохнувшей бедной деревушки... Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась" (УI, 92).

Вся эта лирическая тема, навеянная прекрасным и мимолетным видением, посетившим серый, тусклый мир мертвых душ, конечно прежде всего углубляет драматизм повествования. Естественно, что рассказать о подлинно человеческих чувствах автор должен был совсем иным языком - отсюда и сокровенная, элегическая лирика его стиля. Но этот лирический монолог автора играет значительную роль и в характеристике Чичикова. Подлинно человеческие чувства автора противопоставлены низменным, пошлым, корыстным устремлениям его героя: "Попадись в ту пору вместо Чичикова какой-нибудь двадцатилетний юноша... и боже, чего бы не проснулось, не зашевелилось, не заговорило в нем! Долго бы стоял он бесчувственно на одном месте, ... позабыв и дорогу... позабыв и себя, и службу, и мир, и все что ни есть в мире". "Но герой

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

наш,- объясняет автор,- уже был средних лет и осмотрительно охлажденного характера. Он тоже задумался и думал, но положительнее, не так безотчетно и даже отчасти очень основательны были его мысли: "С л а в н а я б а б е н к а!" сказал он, открывши т а б а к е р к у и п о н ю х а в ш и т а б а к у... "А любопытно бы знать, чьих она?.. Ведь если, положим, этой девушке да придать т ы с я ч о н о к д в е с т и п р и д а н о г о, из нее мог бы выйти очень, очень л а к о м ы й к у с о ч е к. Э т о б ы м о г л о с о с т а в и т ь, так сказать, с ч а с т ь е п о р я д о ч н о г о ч е л о в е к а" (УI, 93).

Столкновение высокого поэтического представления о счастье с пошло-обывательским, низменно-корыстным приобретает особенный смысл, если вспомнить, что эпизод с блондинкой предваряет собою главу о Собакевиче, в жизни и облике которого нет и тени человеческих чувств. "Казалось,- говорит о Собакевиче автор,- в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности". То есть лиризм автора в данном случае оттеняет низменный, животный, оскотиневший облик Собакевича и пошлую, обывательскую, меркантильную сущность Чичикова, и одновременно, как уже подчеркивалось, лирический эпизод У главы углубляет драматическую идею поэмы.

Интересно отметить, что глава о Собакевиче как бы обрамлена лирической темой автора, ведь и заканчивается она высоко поэтическими мыслями лирического героя поэмы о метком, бойком, замашистом русском слове - залоге величия и могущества родного народа. "Как несметное множество церквей,монастырей с куполами, главами, крестами рассыпано по святой благочестивой Руси, так несметное множество племен, поколений, народов толпится, пестреет и мечется по лицу земли. И всякий народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, ... своеобразно отличился каждый своим собственным словом... но нет слова, которое было бы так замашисто,бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное слово" (УI, I09). Здесь же широко намечается символика родины и народа, которая явится лейтмотивом поэмы Гоголя (см. ниже).

Приведенное лирическое отступление автора глубоко связано с

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лирической темой УП-XI глав, здесь же, в У главе, оно тоже неслучайно: так же, как мир подлинно человеческих чувств глубоко противен Собакевичу и Чичикову, в равной степени им противопоставлена великая, народная Россия, ее грядущие судьбы.

§ 5. Шестая глава - идейный центр первого тома.

Выше указывалось, что лиризм поэмы усиливается вместе с усилением критико-сатирической струи, и, взаимодействуя с последней, углубляет драматизм "Мертвых душ". Блестящим подтверждением этого явилась глава УI, где речь идет о Плюшкине. Эта глава начинается, как известно, с лирического отступления автора (от слов "прежде давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства..." до слов "о, моя юность! О, моя свежесть!"). Затем, после грустного и унылого вида полнейшего запустения и гниения на корню, какое представляет собою хозяйство Плюшкина, следует описание чудесного, покоряющего силой неуемной, необузданной, вечно живой и торжествующей природы сада Плюшкина. Далее вновь мрачная картина - описание облика самого хозяина, потерявшего последние черты человека, то и дело прерывающееся авторской лирической патетикой ("и на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч..." до слов "глухо все и еще страшнее и пустыннее становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии...").

Изучение ранних редакций "Мертвых душ", и в частности УI главы, показывает, что Гоголь шел по линии углубления их символико-притчевого, лирического начала одновременно с усилением их сатирической, критической основы. Так, в сохранившейся первой редакции УI главы не было ни многочисленных авторских отступлений при характеристике Плюшкина, ни описания его сада и т.д. Лиризм главы ограничивался лишь авторским отступлением в самом ее начале (воспоминание о чувствах и упованиях юности). Во второй редакции лиризм усиливается: появляется описание сада, хотя и менее поэтичное, чем в окончательной редакции. Каноническая редакция УI главы - это образец синтетического гоголевского стиля, где сатиро-комическое начало органически слито с возвышенной лирической патетикой и символико-притчевым стилем.

Высокий лиризм, торжественная патетика главы призваны здесь не только усилить критическую направленность произведения, его глубокий драматизм. С помощью синтеза острой сатиры и высокой эмоцио-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

нальной лирики в поэме, как в капле воды, с замечательной ясностью отражена основная драматическая идея несоответствия мира собакевичей, плюшкиных, чичиковых высокой "субстанциальной сущности русского народа".

Одновременно именно здесь, где сатира на существующие общественные отношения достигает своего предела, столь властно и мощно звучит голос высокой человеческой правды, утверждающий грядущее торжество подлинной жизни.

Глава о Плюшкине построена на резких стилевых контрастах. Мир юношеских мечтаний автора, принявший высокую романтико-элегическую форму, уступает место миру крайнего запустения, дикости и "потрясающей тины мелочей": "Какую-то особенную ветхость заметил он на всех деревенских строениях: бревна на избах было темно и старо; многие крыши сквозили как решето... окна в избенках были без стекол, иные были заткнуты тряпкой или зипуном... каким-то дряхлым инвалидом выглядел сей странный замок... Зеленая плесень уже покрыла ветхое дерево на ограде и воротах ... ни-чего не заметно было оживляющего картину, ни отворяющихся дверей, ни выходивших откуда-нибудь людей, никаких живых хлопот и забот дома!" Только один мужик "с нагруженною телегой, покрытою рогожей, показался как бы нарочно для оживления сего вымершего места" и т.д. Эта картина всеобщего вымирания, страшного безлюдья и запустения, живо нарисованная Гоголем с помощью ярких сатирических красок, типичной для Гоголя детализацией быта и т.д., в свою очередь обрывается резко контрастным изображением великолепного, покоряющего огромной жизненной силой сада Плюшкина, как бы утверждающего собой всесилие жизни, разлитой в природе, торжество жизненных сил в противоположность мертвящему все вокруг крепостническому укладу. "Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший в село и потом пропадавший в поле, заросший, заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными, трепетолистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенной верхушки,

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

отломленной бурею или грозою, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна, косой остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица... Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между ними углубление, зиявшее, как темная пасть ... и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листы, под один из которых забравшись бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте... Словом, все было как-то пустынно хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе..." (УI, с.II2-II3).

Эта величественная картина, изображающая торжество вечных, неуемных, стихийных сил природы, совершенно сознательно противопоставляется Гоголем по контрасту с царством мертвых душ, как сама жизнь, бесконечное процветание контрастирует со смертью и страшным увяданием. В покоряющей величием картине сада автор видит прежде всего символ безгранично свободного, стихийного развития природы. Эта мысль многократно и настойчиво повторяется писателем (сад Плюшкина "заросший и заглохлый ... в своем картинном опустении... Зелеными облаками лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев ... Все было как-то пустынно хорошо"). То есть писатель постоянно подчеркивает это свободное, стихийное и величественное развитие природы, на котором чудом не отложила своего мертвящего клейма рука крепостника. Вот почему так величественны, так живописны разросшиеся на свободе деревья. Эмоционально-художественное воздействие картины плюшкинского сада несравненно возрастает в силу ярких, эффектных художественных средств, используемых Гоголем, среди которых наибольшее распространение получает резкая светотень, живописные контрасты. Весь пейзаж дается как борьба света и тени ("темные чащи", "как темная пасть", "озаренные солнцем"; солнце превратило лапу-лист клена в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте"; вершины деревьев "зелеными облаками... лежали на

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

небесном горизонте"; "белый колоссальный ствол березы... подымался из ... зеленой гущи и круглился на воздухе, как ... мраморная, сверкающая колонна").

Эти сверкающие живописные краски повышают идейно-эмоциональное воздействие картины, с помощью которой автор не только заостряет критическую направленность "Мертвых душ", но и выражает свой эстетический идеал. Торжественность стиля, яркие, живописные контрасты подчеркивают эту исключительно большую идейно-эстетическую нагрузку приведенного пейзажа. Не случайно с таким вдохновением и совершенно особым поэтическим воодушевлением диктовал Гоголь П.В.Анненкову эту часть поэмы: "Еще гораздо сильнее,- вспоминал Анненков,- выразилось чувство авторского самодовольствия в главе, где описывается сад Плюшкина. Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художественную естественность, как в этом месте. Гоголь даже встал с кресел (видно было, что природа, им описываемая, носится в эту минуту перед глазами его) и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом"[14]. Это чувство авторского удовлетворения, особая торжественность и значительность тона, чувство высокой поэзии - все свидетельствовало о том, сколь большой идейно-художественный смысл вкладывал писатель в эту величественную картину торжествующей природы. Она не только значительно усиливала критический пафос произведения, но и выражала самые сокровенные думы и мечты о родине, о ее подспудных великих жизненных силах.

Резкая стилевая контрастность, синтез сатиры и лирической символики, жанровой бытописи и просторечия с высокой романтической патетикой характерны для всей УI главы. Так, величественная картина сада сменяется резко сатирическим изображением фигуры самого помещика, владельца многих сотен крепостных душ, "прорехи на человечестве" - Плюшкина: "У одного из строений Чичиков вскоре заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы; только один голос показался ему несколько

---

14. Гоголь в воспоминаниях современников, с.271.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сиплым для женщины" и т.д.

Подобное описание облика Плюшкина, его усадьбы, дома, комнат, изобилующее характерными для Гоголя сатирическими приемами, все время прерывается, как бы прослаивается лирической патетикой автора, существенно дополняющей характеристику героя и углубляющей основную драматическую нить повествования. "На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий?- спрашивает автор,- во всю жизнь не пришлось бы их употребить даже на два таких имения, какие были у него,- но ему и этого казалось мало". Или, рассказывая, например, о том, как Плюшкин вспомнил о своем товарище детства - председателе,- автор добавляет: "И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег. Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают веревку и ждут, не мелькнет ли вновь спина или утомленные бореньем руки,- появление было последнее. Глухо все, и еще страшнее и пустыннее становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии. Так и лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней, еще пошлее" (VI, 126).

Так и после лирической патетики автора еще "страшнее", еще "бесчувственнее", еще "пошлее" становится отвратительный мир крепостничества, олицетворенный в Плюшкине. Великую роль лирики Гоголя очень хорошо понимал Герцен: "Тут,- писал он,- переход от Собакевичей к Плюшкиным,- обдает ужас; вы с каждым шагом вязнете, тонете глубже, лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком рве ада находимся"[15]. То есть Герцен подчеркивал эту глубоко драматизирующую роль синтетического стиля Гоголя.

VI глава является идейно-эстетическим центром первого тома не только потому, что, как мы видели, она наиболее полно воссоздает структуру гоголевского типа художественной прозы. Одновременно она несет в себе сокровенную идею произведения о путях спасения человека (а значит, его души) от гибели омертвления.

---

15. Герцен А.И. Дневник (отрывки).- В кн.: Н.В.Гоголь в русской критике, с.324.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Дважды на протяжении первого тома автор заглядывает в биографию своих героев - в связи с Плюшкиным и Чичиковым,- и каждый раз (в VI главе - в п е р в ы е) ставится проблема свободы выбора человека. Плюшкин - не только жертва крепостничества (это бесспорно!); в значительной мере, говорит Гоголь, он виноват сам: "И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек!" (VI, 127) - то есть с а м ч е л о в е к. Ведь было время, когда Плюшкин был живым и бережливым хозяином, когда в его хозяйстве "все текло живо и совершалось размеренным ходом...", когда "везде во все вхоцил зоркий взгляд хозяина..., в глазах был виден ум" и когда гостю было приятно в этом хлебосольном, о т к р ы т о м л ю д я м д о м е("... в доме были о т к р ы т ы все окна" - сейчас они наглухо закрыты).

Что же привело Плюшкина к состоянию "прорехи на человечестве"? Неумение устоять перед жизненными испытаниями, недостаток той активной нравственной силы, которая позволила бы человеку вырваться из-под власти обстоятельств. Чтобы заострить свою главную мысль о субъективном нравственном факторе как важнейшем ценностном начале в человеческой жизни, Гоголь в качестве ведущей выдвигает т е м у м о л о д о с т и, поры, когда закладываются основы человеческого существа, когда человеку многое дано, и прежде всего свобода. Глава о Плюшкине как бы окольцована и пронизана темой молодости. Исповедально-элегическое начало о молодости автора, с живым интересом к окружающему миру и открытости людям, резко сменяется притчево-проповедническим тоном. После рассказа о прошлой жизни Плюшкина и мере его нравственного падения - проповедь: "Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге; не подымете потом!" (VI, 127).

VI глава - это гимн молодости и наставление молодым. Глубоко симптоматично, что Гоголь, усматривавший в д у ш е человека единственный рычаг, способный перевернуть мир, в своем пристальном внимании к молодым как бы предскажет Толстого (вспомним мысли автора в "Казаках" „о всемогущем боге молодости, о той один раз данной человеку власти сделать из себя все, что он хочет)".

Таким образом, тема молодости непосредственно связана в поэме Гоголя со сверхзадачей художника - найти и сохранить живую душу в

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

реальной действительности[16]. Эта тема делает главу о Плюшкине своеобразным идейно-эстетическим центром первого тома.

Весьма знаменательно, что и в венчающей I том XI главе в тесной связи с перспективой развития России и такими важнейшими символами этого развития, как дорога и птица-тройка, писатель вновь возвращается к важнейшей для него проблеме нравственного развития, нравственного выбора: "Быстро все превращается в человеке... И не раз... ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому разрослась в рожденном на лучшие подвиги, заставила его позабывать великие и святые обязанности и в ничтожных побрякушках видеть великое и святое" (УI,364). И далее снова о молодости: "человеческие страсти..., низкие и прекрасные, вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами его". Так вновь возникает волновавшая писателя тема молодости, /когда все, или по крайней мере многое, подвластно человеку/ и сопутствующая ей проблема свободы выбора: "Блажен избравший себе из всех прекраснейшую страсть". Огромную роль здесь играет воспитание (см. вставную "притчу" о Кифе Мокиевиче и его сыне Мокие Кифовиче).

Персонажи "Мертвых душ" от Манилова до Плюшкина, чиновников и Чичикова расположены не только по нисходящей (нарастание сатирического обличения автора). Ю.В.Манн считает критерием расположения глав степень возрастающей виновности (как у Данте), для чего необходим сознательный элемент. Где-то это промелькнуло в Плюшкине, но особенно должно было проявиться в Чичикове: "Чичиков,- пишет Ю.В.Манн,- наиболее виноват, т.к. он наиболее "живой"[17]. Во II томе "Мертвых душ" Муразов говорит Чичикову: "Какой бы из вас был человек, если бы так же... подвизались на добрый труд, имея лучшую цель" (УП, II2). То есть и Плюшкин, и Чичиков наиболее виновны потому, что они могли бы быть другими (по Гоголю), если бы иначе распорядились своей судьбой, если бы не оставили лучшие движения своей человеческой души на дороге жизни. Гоголь (и здесь он

---

16. Правда, здесь же, в XI главе, уже появляется мысль о роковых страстях, неподвластных человеку; но это лишь свидетельствует о дуализме Гоголя и не снимает первостепенной важности для него проблемы выбора.

17. Манн Ю.В. О жанре "Мертвых душ", Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1972, вып.7, с.13.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

идет от европейского Просвещения, Гердера и Руссо) впервые ставит проблему свободы и необходимости в выборе пути человека и народа.

Таким образом, в самой авторской активности Гоголя отчетливо проявился просветительский пафос , вера в человека. Возрождение души, по Гоголю,- в ее способности вырваться из плена обстоятельств, в возможности правильно р а с п о р я д и т ь с я с в о б о д о й.

§ 6. Национально-философская и общечеловеческая символика поэмы Гоголя.

Идя, как указывалось, от европейского Просвещения, Гоголь ставит проблему выбора пути не только человека, но и народа. Поистине в основе "Мертвых душ" - судьба человеческая и судьба народная. Е.Н.Купреянова очень точно говорит о том, что "душа человеческая во всех трех ее измерениях - индивидуальном, национальном и общечеловеческом - подлинный герой поэмы Гоголя"[18]. Национальный и общечеловеческий аспект представлены на передний план в УП-XI главах, которые являются вершиной гоголевского универсализма, "единственного в своем роде" сочетания дробности, конкретности художественного анализа с философско-исторической идеальностью художественного синтеза. Уже, как указывалось, рассуждения писателя о величии родного языка, о замашистом и бойком слове в конце У главы подготовляют собственно народную тему, которая найдет свое яркое выражение в УП и XI главах.

УП глава, так же как и предшествующая,- образец синтетического стиля Гоголя. Здесь сатира, с которой автор говорит о казнокрадах, взяткобрателях - отвратительных кувшинных рылах, преступных в своем равнодушии к судьбам родины,- благодаря гротесково-метафорической основе глубоко взаимодействует с высокой патетикой и символикой, начиная с яркого лирического введения (о двух писателях) и кончая высоко поэтическим раздумьем над судьбой народа.

Прав М.Б.Храпченко, утверждая внутреннюю логическую связь между лирическим отступлением начала УП главы и последующей народной лирической темой[19]. Действительно, отстаивая роль писателя-реалиста, утверждая, что "много нужно глубины душевной, дабы о з а р и т ь картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья" и т.д., Гоголь основной источник этого поэтического оза-

---

18. Купреянова Е.Н. Гоголь.- В кн.: История русской литературы, т.П, с.568.
19. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. М.,Сов.писатель,1956,с.400.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рения видит именно в народе. Свое поэтическое кредо писатель выражает именно там, где во весь голос заговорил о настоящем, полном творческих сил, свободолюбивом народе. Такие образы, как Степан Пробка, Максим Телятников, Абакум Фыров и другие, противопоставлены не только помещикам и чиновникам, но и таким немым жертвам крепостничества, как Селифан, Петрушка, дядя Митяй и дядя Миняй.

Естественно, что говорить о них Гоголь должен был в совершенно иной лексической тональности: "А! Вот он, Степан Пробка, вот тот богатырь, что в гвардию годился бы! Чай все губернии исходил с топором за поясом и сапогами на плечах..." Или: "А вы что, мои голубчики... Вы хоть и в живых еще, а что в вас толку, и где-то носят вас теперь ваши быстрые ноги" (VI, 136). Несмотря на то, что эти размышления о судьбах народа формально приписаны Гоголем Чичикову, они, конечно, принадлежат автору "Мертвых душ". Об этом свидетельствует их глубокий лиризм, решительно выпадающий из тональности лексики Чичикова. В ответ на замечание Белинского, что Гоголь "явно отдал ему (Чичикову. - Ф.К.) свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру,... и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица"[20], Гоголь, подготовляя новое издание поэмы, сразу же после раздумий Чичикова добавил: "Но не мешает увеномить читателя, что это размечтался не Чичиков. Сюда несколько впутался сам автор, и, как весьма часто случается, вовсе не кстати".

В окончательном тексте перед характеристикой Абакума Фырова Гоголь дает многозначительную ремарку: "Тут Чичиков остановился и слегка задумался. Над чем он задумался? Задумался ли над участью Абакума Фырова или задумался так, сам собою, как задумывается всякий русский, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об разгуле широкой жизни?" Загадав читателю эту дилемму, автор добавляет уже от себя: "И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, поладившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь... Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот,

20. Белинский В.Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мертвые души". - В кн.: Н.В.Гоголь в русской критике, с. 184.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

таща лямку под одну бесконечную, как Русь,песню" (УI, 139). Эти яркие народные образы символизировали тот неисчерпаемый, живой тайник народной жизни, о котором говорили Белинский и Герцен. К ним прежде всего и относятся слова Герцена: "Гоголь чувствовал и многие другие чувствовали с ним - позади мертвых душ души живые"[21] Основной пафос "Мертвых душ" - в внутреннем драматическом конфликте между мертвыми и живыми.

Уже в УП главе это представление о живых народных силах конкретизируется, достигая своего полного апогея в XI главе, где в ярком, красочном и величественном образе птицы-тройки олицетворена эта "удалая, полная силы" народная Россия.

XI глава - вершина критического реализма Гоголя. Здесь, наконец, автор срывает маску благодения с хищного предпринимателя Чичикова. Причем делает это он со всей присущей ему аналитической обстоятельностью, рассказывая подробно биографию своего героя. Вместе с тем эта глава, так же как и X, построена, как указывалось, на гротесково-условной основе.(Принципиальная неопределенность характера Чичикова усугубляется миражной интригой, окутанной фантастическим флером). Условно-гротесковые черты сатиры X-XI глав художественно подготовили символико-притчевое, идеальное начало, с необыкновенной силой выплеснувшееся в XI главе. Это придает главе характер высоко поэтического обобщения и многозначительной символической перспективы. Не случайно так много работал Гоголь именно над этой частью своей поэмы.

Теперь раздумья о судьбах родины и народа - основной источник лиризма Гоголя - приобретают небывалую поэтическую силу. Характерно, что основными эпически-многомерными образами здесь являются образы дороги и тройки, лучше всего символизирующие собою для Гоголя идею грядущей судьбы родины и народа. "И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке, пешеход в потертых лаптях, плетущийся за 800 верст..., зеленые, желтые и свежеразрытые черные полосы, мелькающие по степям, затянутая вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий вдалече коло-

21. Герцен А.И. Новая фаза русской литературы. Там же, с.332.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кольный звон, вороны как мухи и горизонт без конца... Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно в тебе... как точки, как значки, неприметно торчат среди равнины невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора" (УI, 220).

Мы видим, как постепенно нарастают лиризм и символика поэмы Гоголя, идущие из самой будничной, примелькавшейся действительности. "Субъективность" Гоголя поистине всеобъемлюща: и "серая деревня с самоварами...", и "пешеход в потертых лаптях", и "солдат, верхом на лошади" и т.п. - все является предметом глубоко раздумья писателя.

Лирическая концентрация авторского повествования является в XI главе основой, на которой объединяется гротеск, иносказание и обобщение[22]. Все неуловимее становятся переходы от бытового к бытийному сюжету - переходы от брички Чичикова и его эмоций к переживаниям вообще русского человека ("И какой же русский не любит быстрой езды!") и далее к символической птице-тройке, летящей по столбовой дороге истории. Мотивация перехода здесь в необычайно интенсивной лирической энергии автора. Не случайно сейчас, на последних страницах "Мертвых душ", автор превращается в проповедника, вступающего в мессианские отношения со своей могучей и бессильной Родиной: "Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя т о с к л и в а я, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, п е с н я? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?.. Русь! ч е г о ж е т ы х о ч е ш ь о т м е н я? к а к а я н е п о с т и ж и м а я с в я з ь т а и т с я м е ж д у н а м и? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило н а м е н я полные ожидания очи?"

В последних лирических отступлениях перед нами вырастает в колоссальную фигуру образ писателя-гражданина, проповедника, целиком занятого "субстанциальной" стороной народа, обращенного к его грядущему, стремящегося разгадать тайну его величественного полета: "Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить; а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета... Не так ли и

22. См. об этом: Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман, с.32.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?.. что значит это навоцящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?.. Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа ..."(УI, 274). Поэтика подобных лирических отступлений глубоко народна. Наряду с высокой, торжественной книжной патетикой, характерной для Гоголя (ритмическая организация речи, усилительные повторы, яркая метафоризация, необыкновенный эмоциональный накал и т.п.),- преобладание образов устно-поэтического народного творчества: "бойкая необгонимая тройка", сказочные кони, песенный стиль. Не случайно Белинский назвал лирическое обращение Гоголя к птице-тройке "блаженствующими дифирамбами народного самосознания".

Таким образом, первый том "Мертвых душ" превращается в результате синтеза гротесковой иносказательной сатиры и высокой символической лирики в монументальную поэму о судьбах Родины.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

I. Белинский В.Г. Похождения Чичикова или Мертвые души.- В кн.: Н.В.Гоголь в русской критике. М., Худ.лит.,1953, с.II2-I29.
Журнальные и литературные заметки.- Там же,с.I29-I33.
Несколько слов о поэме Гоголя.
Похождения Чичикова или Мертвые души.- Там же, с.I33-I42.
Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мертвые души".- Там же, с.I63-I9I.

2. Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы.- Там же, с.347-390.

3. Герцен А.И. Дневник.- Там же, с.323-324.
О развитии революционных идей в России.- Там же, с.324-328.
О романе из народной жизни в России.- Там же, с.328-332.
Новая фаза русской литературы.- Там же, с.332-333.

4. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.-Л.,Худ.лит.,1959,с.473-529.

5. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.- Уч.зап.Тартуского ун-та, Труды по славянской филологии. Тарту, 1968, вып.209, X I, с.68-79.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

6. Купреянова Е.Н. "Мертвые души" Н.В.Гоголя (Замысел и его воплощение).- Русская лит., 1971, № 3, с.62-74.
7. Ее же: Гоголь.- В кн.: История русской литературы, Л., Наука, 1981, т.II, с.565-577.
8. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., Худ.лит.,1978, с.274-327.
9. Его же: О жанре "Мертвых душ".- Известия АН СССР, Серия литературы и языка, 1972, вып.7, с.7-14.
10. Маркович В.М. О втором сюжете в "Мертвых душах".- В кн.: И.С. Тургенев и русский реалистический роман. Л., Изд.Ленинг.ун-та, 1982.
11. Машинский С. Художественный мир Гоголя. М., Просвещение, 1971, с.269-384.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ" М.Ю.ЛЕРМОНТОВА

ПЛАН АНАЛИЗА

I. Проблема личности в романе.
   а). Отражение в судьбе и личности Печорина противоречий последекабристской эпохи.
   б). Проблема добра и зла.
   в). Проблема "судьбы" и "воли".
2. Сюжетно-композиционное строение романа.
   а). Новаторское использование Лермонтовым формы цикла новелл.
   б). Идейно-эстетическая функция новеллистической композиции.
   в). Мотив странствия в романе.
   г). Новеллистичность сюжета - отражение волюнтаристических тенденций в лермонтовской концепции личности.
   д). Своеобразие лирико-символического "второго" сюжета.
3. Повествование.
   а). Диалогическая структура романа.
   б). Своеобразие повествовательной структуры первой части романа. Образ повествователя.
   в). Субъективная организация дневника Печорина.
4. Жанровое своеобразие романа.
   а). Жанровая синтетичность, "гибридность" романа.
   б). Жанрообразующая роль идеи свободы, открытость и "незавершенность" романа.

"Герой нашего времени" Лермонтова - первый социально-психологический и философский роман в русской прозе, во многом определивший дальнейшее развитие русского классического романа, его гуманистических традиций и художественного мастерства. "Вся великая река русского романа растекается из этого прозрачного источника, зачатого на снежных вершинах Кавказа"[1], - писал о "Герое нашего времени" Л.Н.Толстой.

I. Толстой Л.Н. Полн.собр.соч., т.13, М., 1949, с.428.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В лермонтовском романе, воплотившем "веления времени", был поставлен, по словам Белинского, "важный современный вопрос о внутреннем человеке"[2]. Это и определило его глубокую философичность и высокий нравственный пафос. Проблема личности, "истории души человеческой" является центральной в романе.

Невозможность прямого социально-политического действия в последекабрьскую эпоху способствовала самоуглублению личности, возникновению напряженного интереса к философским нравственно-этическим вопросам о назначении человека, цели и сущности его деятельности. В этом смысле Печорин был эпохальным типом, отразившим характерные черты лермонтовской эпохи, когда на поверхности "видны были только потери, жестокая реакция", внутри же "совершалась великая работа... глухая и безмолвная, но деятельная и беспрерывная"[3].

В 30-е годы дисгармония личности и общества, "внешней жизни с внутренней" составляла центральное противоречие эпохи. Невозможность осуществить вовне "мир внутренний", воплотить "необъятное содержание" в конкретное социально-историческое действие порождала трагедию передовой русской интеллигенции 30-х гг. О характерной для переходной эпохи трагической дисгармонии между богатым опытом самосознания и опытом общественного деяния, между внутренней и внешней жизнью личности, формой и содержанием Белинский в одном из писем В.П.Боткину 1841 года писал: "Мы... люди, для необъятного содержания жизни которых ни у общества, ни у времени нет готовых форм... . Форма без содержания - пошлость, часто довольно благовидная; содержание без формы - уродливость, часто поражающая трагическим величием..." (XII, 67). Именно это состояние человека переходной эпохи"("содержание без формы") Лермонтов, по мнению Белинского, запечатлел в образе Печорина. "Это переходное состояние духа, - писал критик в статье о "Герое нашего времени", - в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет, и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем..." (IУ, 253). В лермонтовском герое личное и социальное, "мир внутренний" и "мир внешний", сущее и должное находятся в трагической дисгармонии, в остром и неразрешимом противоречии. Это противоречие порождает разлад, по словам Белинского, "между глу-

---

2. Белинский В.Г. Полн.собр.соч. М., 1953-1959, т.IУ, с.146. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

3. Герцен А.И. Собр.соч. Т.I-30, М.,1954-1964, т.УП, с.209-211.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

бокостию натуры и жалкостью действия одного и того же человека" (IУ, 243).

В облике Печорина форма не совпадает с содержанием. Совершая мелкие и недостойные его могучего духа поступки в сфере социально-исторической данности, Печорин в сфере потенциала жизни ощущает в себе "силы необъятные" и "назначение высокое". Таким образом, в лермонтовском романе намечается два аспекта в понимании человеческой личности: с одной стороны, потенциальные возможности личности, с другой - их реализация в конкретной социально-исторической среде. Суду подвергался не столько герой, сколько среда, лишившая Печорина возможности осуществить свое "назначение высокое", - "безгеройная", "чиновническая" действительность. "Гений, прикованный к чиновническому столу, - пишет он в своем дневнике, - должен умереть или сойти с ума"[4]. В самом названии лермонтовского романа ирония и осуждение касались не "герои", а "нашего времени", эпохи, которая наложила на характер Печорина свою печать.

Лермонтов таким образом пытается мотивировать "порочность" своего героя, который нередко преступает грань, разделяющую добро и зло ("Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения..."), чтобы, если не оправдать зло, то, по крайней мере, открыть в нем положительное начало. В статьях о Лермонтове Б.М.Эйхенбаум убедительно показал соотнесенность проблематики романа "Герой нашего времени" с социально-утопическими теориями тех лет и, в частности, с "теорией страстей" Фурье[5]. Лермонтов уже в середине 30-х годов знал об учении Фурье, которое получило в России особенное распространение. "Фурье рассматривал - и, разумеется, справедливо - страсти, как движущие пружины, управляющие человеком, а следовательно, и обществом. Эти страсти... не могут быть дурными сами по себе... . По его мнению, только социальная среда, в которой проявляются страсти, делает их пагубными"[6], - писал Бальзак, для которого теория "возвращения страстей" была философской основой для изображения "порочного" героя, осуществляющего идею деятельного зла. Фурьеристы считали, что нормальные страсти (т.е. "де-

---

4. Лермонтов М.Ю. Собр.соч., т.4, М., 1969, с.285. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.
5. Эйхенбаум Б.М. Герой нашего времени. - В кн.: История русского романа в двух томах. М.-Л., 1962, т.I, с.304-308.
6. Бальзак О. Собр.соч. в 24 т. М., 1960, т.24, с.138.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лительные способности" человека) не могут быть задавлены: они "возвращаются", но в искаженной форме. Лермонтову была очень близка одна из основных тем бальзаковского творчества - тема огромных духовных возможностей человека и могущества его воли, которые под влиянием общественных условий превращаются в разрушительную силу, гибельную не только для окружающих, но и для их носителя. Именно эта проблема волновала Лермонтова в "Герое нашего времени". Общество, в котором Печорин пытается найти себя, устроено так, что "деятельное стремление к добру... неминуемо должно обернуться злом"[7]. "Зло" героя было "возвращенной" страстью, возникшей в ответ на "зло" общества. "Зло порождает зло; ...идея зла не может войти в голову человека без того, чтобы он не захотел приложить ее к действительности" (IУ, 285), - размышляет Печорин.

Герой для Лермонтова - это прежде всего деятель. Понятия "герой" и "действие" неотделимы друг от друга. Протестуя против дегероизации личности в современном обществе, Лермонтов писал в своем юношеском историческом романе "Вадим": "В блаженном 18 и в гоп, описываемый мною, каждая жизнь была роман; теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много..." (IУ, 39). Активность героя западного романа нередко сводилась к его буржуазной предприимчивости. Лермонтов же в своем романе хотел показать активность потенциально героическую. Аполлон Григорьев писал, что в лице Печорина "замаскирован не только Демон, но и "люди иной титанической эпохи, готовые играть жизнью при всяком удобном и неудобном случае"[8]. Под "людьми... титанической эпохи" критик подразумевал декабристов[9], "героев начала века". "Вот этими-то своими сторонами Печорин не только был героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического"[10].

В действенности Печорина нашла отражение одна из важнейших сторон лермонтовской концепции личности. Действие представлялось Лермонтову основой существования человека уже в ранней лирике.

---

7. Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961, с.206.
8. Время, 1862, № 10, отд.II, с.2.
9. О связи поведения и судьбы Печорина с традициями декабризма см.: Эйхенбаум Б.М. Герой нашего времени. - В кн.: История русского романа, т.I, с.300-304.
10. Время, 1862, № 10, отд.II, с.2.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Проблема действия, соотношения необходимости ("судьбы") и свободной активности человека ("воли") составляет важную грань проблемы личности в "Герое нашего времени". Она имела актуальный общественно-политический смысл. С ее решением был связан вопрос об активности человека, о возможности преобразования действительности.

Передовые русские люди 30-х годов при всей сложности их позиции в решении вопроса о соотношении "судьбы" и "воли", о существовании "предопределения" сохраняют связь с традициями декабризма. В условиях реакции и общественной депрессии Станкевич и Белинский, Герцен, Лермонтов и Бестужев-Марлинский утверждают и прославляют деятельное, волевое, героическое начало в человеке.

Стремление передовых русских людей 30-х годов выработать детерминированное понимание личности сочеталось с волюнтаристическими тенденциями в понимании ее философской сущности, когда воля рассматривалась как основа личности, а волевая деятельность "я"-как творческий принцип бытия. Волюнтаризм лучших людей лермонтовской эпохи имел прогрессивный общественный смысл, так как он был связан с верой в человека, в его огромные духовные возможности.

Воля рассматривалась Лермонтовым как важнейший источник деятельности и творчества. В романе "Вадим" Лермонтов утверждает: "... воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего создает чудеса..." (IУ, 88).

Однако ни "судьба", ни "воля", эти взаимоисключающие и взаимосвязанные начала", не содержали "в себе истины в полном объеме, ибо она, по убеждению поэта, в их противоречивом, развивающемся жизненном единстве"[II]. Идея "судьбы", предопределения олицетворяла для Лермонтова власть объективных обстоятельств, не подвластных субъективно-волевым устремлениям сильной личности. Однако идея предопределения не могла быть до конца принята Лермонтовым, так как она в его глазах была несовместима с "волей", с необходимостью "давать отчет в наших поступках" ("И если точно есть предопределение, то зачем же нам даны воля, рассудок? Почему мы должны давать отчет в наших поступках?). Ничем не ограниченная свобода воли, по мысли Лермонтова, гибельна не только для носителя воли, но и для окружающих, так как превращается

II. Удодов Б.Т. К творческой истории романа Лермонтова "Герой нашего времени". - В кн.: Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1972, с.I.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в эгоизм и крайний индивидуализм. Печорин как личность, полностью противопоставившая себя обществу и не нашедшая никаких положительных основ для действия, единственным законом своего существования признает личную волю, ничем не ограниченную.

В "Бэле", "Тамани", "Княжне Мэри", "Фаталисте" Печорин, испытывая идею предопределения, ставит своеобразные "эксперименты", в ходе которых он пытается решить для себя вопрос, в каком соотношении находятся власть реальных обстоятельств и сила воли личности, "может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута..." (IУ, 328). Печорин, испытывая идею предопределения, экспериментируя над своей волей и волей окружающих, пытаясь постичь возможности человека, пускается в опасные приключения и авантюры. И всякий раз приключенческий интерес превращается в интерес философский и психологический.

При всей своей социально-исторической обусловленности, Печорин, как личность, с ее внесословной ценностью, гораздо выше и богаче окружающей его среды. В Печорине Лермонтов показал не только детерминированность социальной средой, но и тенденции, способные преодолеть эту детерминированность. В герое явственно ощутимо наличие душевных возможностей, над которыми не властны законы сословной психологии. Лермонтовский герой не адекватен своей судьбе, невоплотим до конца в существующую социально-историческую плоть, он не только тот, каков он есть, но и тот, каким он может быть при определенном стечении обстоятельств. "Дух его созрел для новых чувств и новых дум, - писал Белинский о Печорине, - но судьба еще не дает ему новых опытов" (IУ, 253). Эта "незавершенность" героя и была тем новым, что вносил Лермонтов в художественное изображение человеческого характера. Для Печорина, автора дневника, занятого самопознанием и самопостроением собственной личности, характерны высокая индивидуальность, философичность, поэтическое мироощущение, мечта о высоком идеале жизни, глубокая тоска и отчаяние от ощущения своей неприкаянности и одиночества. Для лермонтовского героя характерно глубокое отчуждение от окружающей среды, неприемлемой для него действительности. Странник Печорин умирает, одинокий и неприкаянный, по дороге из Персии. Тема странствий, имевшая в русской литературе длительную традицию, приобрела особую значимость в лермонтовскую эпоху. После поражения декабристов перед поколением Лермонтова остро и напряженно встал вопрос о выборе, о поисках новых "путей", новых "по-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рог". Тема странствий воплощала идею нравственных покаяний личности, отражала трагическую судьбу "заблудившегося в мире" поколения, его духовное скитальчество и неприкаянность. Мотив странничества, противопоставленного застою и мертвенной неподвижности николаевского режима, становится идеологически значимым. Странничество было связано с отчуждением личности от норм и идеалов окружающей среды, ее конфликтом с обществом и одновременно страстным устрем лением к идеалам внутренней, духовной свободы.

Таким образом, художественное внимание Лермонтова сосредоточено на психологической разработке характера героя. Герой, его сознание, процесс его умственной и духовной жизни выступают в качестве "инструмента" художественного познания действительности, соотношения личности и общества.

Сложный и противоречивый характер Печорина требовал многообразия способов характеристики. Этому во многом способствовала дискретная, новеллистическая композиция романа, состоящего из отдельных повестей и новелл. В романе "Герой нашего времени" мы видим Печорина глазами Максима Максимыча, офицера-издателя, глубина и сложность характера героя раскрываются в его дневнике, мнение о нем высказывает автор в предисловии к роману. Наличие в романе четырех субъектов повествования, двух предисловий, наращение хронологической последовательности событий, введение в ткань произведения споров ("Фаталист") требовали от читателя активного участия, умения соотносить факты, сопоставлять, видеть между строк, искать в романе самое главное. Множественность субъектов повествования, многообразие способов характеристики героя закрепляли его объективацию, придавали его образу объемность. На пересечении разных точек зрения в романе возникал сложный, неоднозначный облик его героя.

Новеллистическая композиция "Героя нашего времени" отражала характерный для русской прозы 30-х годов процесс циклизации малых жанров, связанный с поисками новых форм романного повествования. Лермонтов новаторски использовал широко популярную в 30-е годы форму цикла новелл, объединив все повести и новеллы личностью героя (это отличало роман от всевозможных сборников и циклов 30-х годов, "Повестей Белкина" Пушкина, "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Гоголя, "Вечера на Кавказских водах" Бестужева-Марлинского и пр.) и перейдя от внешней мотивировки к внутренней, психологической: последовательность расположения повестей и новелл мотивируется не только

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сменой рассказчиков, но прежде всего постепенным раскрытием "тайны" характера Печорина. Роман отчетливо делится на две части. В первой герой характеризуется "со стороны", в восприятии Максима Максимыча и странствующего офицера. Во второй части, в "Журнале Печорина", герой раскрывается "изнутри", в процессе исповедального самоанализа. При этом жизнь героя изображается в романе с полным нарушением хронологической последовательности. Хронология самого рассказывания, история постепенного ознакомления автора и читателя с героем не совпадает с хронологией событий в его жизни. Вначале изображаются события более позднего периода жизни Печорина, наполненное щемящим чувством безысходности, предшествующие смерти героя ("Бэла", "Максим Максимыч", "Предисловие к "Журналу Печорина"). О смерти героя сообщается в "середине" романа. Затем повествование развивается как бы вспять. В "Журнале Печорина" ("Тамань", "Княжна Мэри", "Фаталист") изображаются события более раннего, мажорного этапа в жизни Печорина. Завершается "Герой нашего времени" новеллой "Фаталист", ставшей своеобразным эпилогом романа. В финале дневника после многих испытаний и раздумий Печорин впервые никого не губит, более того, он совершает полезный поступок, обезвреживая преступника, убийцу. В "Фаталисте", где поставлена проблема творческой активности человека, намечается путь выхода личности из состояния трагической обреченности и замкнутости. Перед героем приоткрывается возможность для приложения "могущества воли" к "действительной жизни". В результате волевого целенаправленного действия Печорин одерживает победу, подчиняя своей воле обстоятельства. Благодаря своеобразной композиции роман заканчивается устремленностью в будущее. Новелла "Фаталист" вносила в трагический роман мажорные и оптимистические звуки, обеспечивала открытость, незавершенность романа по отношению к потенциальным возможностям героя.

Фрагментарное, новеллистическое построение романа позволяло передать с особой художественной выразительностью наряду с психологической многопланчвостью героя "разорванность" его жизни. В Печорине Герцен видел тип "истинный", выражающий собою "действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни" (XIУ, 118). В жизни Печорина нет развития в смысле движения и внутренне найденной цели. Именно поэтому принцип непрерывного повествования был необязателен. Отдельный случай, выхваченный из жизни героя, мог дать представление о всей его жизни. Новеллистическая композиция

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

романа отражала отсутствие цельности в жизни Печорина, состоящей из ряда "авантюр" и психологических экспериментов.

"Вершинность" композиции романа восходит к поэтике байронической поэмы. Отдельные новеллы романа представляют собой вершины действия в то время как промежуточное течение событий остается недосказанным. Однако фрагментарность и недосказанность используются для решения реалистических задач, создавая атмосферу неисчерпаемости и глубины смысла изображаемого, обеспечивая равнозначность фабульных начал и лирико-символических мотивов.

В "Герое нашего времени" Лермонтов исследует не личность в ее становлении, а уже сложившийся характер, раскрывающийся в его "вершинных" проявлениях. Исследуя внутренний конфликт и сознание своего героя, писатель ставит его в исключительные, "катастрофические" обстоятельства, побуждающие его к действенному раскрытию своего характера, обнаружению его тайных и скрытых сторон. С этой целью Лермонтов отказывается от семейно-бытового сюжета в пользу сюжета странствий и приключений. Характерно, что Бестужев-Марлинский, характеризуя роман как "разложение души, историю сердца", важную роль в выявлении человеческой сущности отводил сюжету "дороги": "дорога лучше женитьбы открывает характеры"[12]. Отступления от нормального биографического хода жизни, интерес к исключительным событиям, характерные для сюжетной схемы странствий, способствовали наиболее интенсивному выявлению внутренней сущности человека, реализовали идею "испытания" человеческой личности.

Использование Лермонтовым мотива "путешествия" было теснейшим образом связано с поисками "законов" построения романа. Как композиционный и сюжетный принцип мотив "путешествия", "странствий" был широко распространен в европейских рыцарских и плутовских романах. Свободная сюжетная схема "похождений", "приключений" или "странствий" характерна была для английского просветительского романа-путешествия. Большое влияние она оказала и на построение русского романа. "Наиболее распространенной схемой сюжетного построения русского романа вплоть до начала 30-х годов XIX века оставалась схема авантюрного (или любовно-авантюрного) романа. Такой роман состоял из ряда новеллистических эпизодов, внешне соединенных между собою похождениями главного героя или двух главных героев-любовников"[13].

---

12. Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения в двух томах. М., 1958, т.II, с.572.
13. История русского романа в двух томах, т.I, с.252.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В "Герое нашего времени" Лермонтов использует поэтику сюжета странствий и приключений на новой идейно-эстетической основе. Поставив в центр своего художественного внимания героя времени, то есть деятеля, а не наблюдателя, Лермонтов встал перед необходимостью вывести своего героя за пределы светской жизни, "ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что могло бы обличить характер и волю..." (IУ, I2I). В прозаическом отрывке "Я хочу рассказать вам" писатель объясняет серость и однообразие светской жизни отсутствием страстных, беспокойно-любопытных характеров. Для воплощения страстного и беспокойно-любопытного характера Печорина, гонящегося за приключениями и противопоставившего свое приключенчество, исполненное сердечных "тревог и бурь", серости и однообразию светской жизни, необходимо было перенести его в преступный, но полный поэзии дикой свободы и необузданной воли мир контрабандистов, на Кавказ, в мир свободной и суровой жизни, ярких и страстно-волевых характеров. Обращение Лермонтова к экзотическому материалу, мотивировавшему "авантюры" Печорина, к поэтическому миру дикой свободы, выражало неприятие мира социальной данности, тоску по высоким идеалам.

Построение сюжета на исключительных событиях обусловило предельную сжатость социально-бытового материала романа, позволило соединить острую авантюрность с напряженной философичностью и углубленным психологизмом.

Действенность характера Печорина находит выражение в событийном, новеллистическом сюжете. Наличие волюнтаристических тенденций в лермонтовской концепции личности, прославление воли как источника деятельности и творчества, утверждение активного начала в человеке предопределили обращение Лермонтова к поэтике действенного, новеллистического сюжета, "импульсом" и источником развития которого является личная инициатива героя, сосредоточенная в его волевом комплексе. Герой, его целенаправленные действия в каждой новой новелле играют сюжетообразующую роль: Печорин выступает как "экспериментатор", организатор действия и активный двигатель событий. Таким образом, характер, как в драме, становится центром и источником действия, представляя собой деятельную волю личности: действие возникает "из внутренней воли... и получает драматический смысл"[14].

---

14. Гегель. Сочинения. Т.14, М., 1958, с.331.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

В основе сюжета "Бэлы", "Тамани", "Княжны Мери", "Фаталиста" лежит психологический эксперимент героя над идеей предопределения с целью испытания границ своей воли и воли окружающих. Лермонтова интересует не эпическое течение событий, не "коллизии, непосредственно возникающие с непреднамеренностью самой жизни"[15], как это будет, например, в романах Толстого, а внутренняя коллизия героя, которую он пытается разрешить в активном действии. В этом смысле творческий опыт Лермонтова оказал большое влияние на художественное сознание Достоевского[16]. Достоевский так же, как и Лермонтов, берет уже сложившегося героя. Героев Лермонтова и Достоевского мы застаем уже "одержимых идеей". Они стремятся испытать свою идею, реализовать ее во что бы то ни стало. Не жизнь искушает героя, а сам герой организует ситуацию для испытания своей идеи. Поэтому опыт, эксперимент играют исключительную роль в произведениях Лермонтова и Достоевского.

Раздвоение Печорина, противоречие между "внутренним" и "внешним" человеком находит выражение в существовании наряду с фабульным действием лирико-символического "второго сюжета".

Важнейший пласт лирического содержания романа составляет идея свободы, символика моря, воли, бури, паруса, характерная для лирики Лермонтова. В основе конфликта лермонтовского романа лежит противоречие общественных форм русской жизни с устремлением передовой личности к идеалам свободы. В первой части романа это находит выражение в образе повествователя, политического изгнанника, в противопоставлении узничества - свободе, душной и тесной клетке, о железную решетку которой с криком бьется орел, - "широким раздольным степям", о которых плачет метель-изгнанница, это находит выражение в мотиве странничества, являющегося единственным реальным воплощением свободы, содержащего в себе предчувствие иной жизни. В образной структуре "Журнала Печорина" социальной данности противостоит образ "ночною бурей взволнованного моря", образ паруса ("Тамань"), излюбленного символа лермонтовского романтизма, который воплощает странничество лирического героя Лермонтова, мотив свободы.

---

15. Жук А.А. "Герой нашего времени" и проза Герцена 1830-1840-х годов. - Филологические науки, 1968, № 6, с.71.

16. См.: Журавлева А.И. Лермонтов и Достоевский. - Известия АН СССР, серия лит.и языка. Т.XXIII, вып.5. М., 1964. Осмоловский О.Н. О жанрово-композиционных особенностях романа Лермонтова и Достоевского. - Проблемы литературных жанров. Томск, 1975.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Неоднократно возникают и сюжетные переклички лирических ситуаций "Журнала Печорина" с лирикой Лермонтова. Так, в "Тамани" ситуация погружения Печорина в воспоминания под однообразный шум волн перекликается с основной сюжетной ситуацией "Элегии" ("Дробись, дробись, волна ночная"). Лирический герой "Элегии", добровольный изгнанник, противопоставленный естественным, простым людям, близким природе, погружается в свои воспоминания, в прошлое под шум морских волн. "Семья беспечная... себе готовит ужин дымный". Но герой "Элегии" вблизи палатки "рыбарей", чужый для них, далекий "от счастья их душой", тоскующий и одинокий, "блеск обманчивой столицы" вспоминает он.

Печорин рядом с лачужкой, где жарко натоплена печь и варится обед, "довольно роскошный для бедняков", так же чужой им и одинокий, под однообразный шум моря переносится мыслями в прошлое, в "холодную столицу".

Характерно, что от воспоминаний Печорина пробуждает песня "ундины" о вольной волюшке, море, белопарусниках, воплощающих идею свободы. Для Печорина характерна мечта о высоком содержании жизни, о свободе и глубокая тоска от ее неосуществимости.

Таким образом возникает лирический подтекст. Воспоминания, размышления героя приобретают особую значимость ("Волнуемый воспоминаниями, я забылся... Так прошло около часа, может быть, и более"), хотя их содержание не раскрывается. О содержании размышлений Печорина мы догадываемся, исходя из элегической тональности повествования, проникнутого глубоким разочарованием.

В результате этого постоянного возведения конфликта к лирическому подтексту, к лирической основе содержания все вытекающие из конфликта столкновения и сюжетные перипетии описываемых Печориным событий приобретают второй, высший смысл, связанный с идеей испытания судьбы, поиска своего высокого назначения.

Дискретность конструкции романа давала автору возможность менять ракурс изображения, сопоставлять позиции повествователя, автора и героев, что позволяло разносторонне освещать явления действительности, создавая эффект самовысказывания жизни.

В диалогической структуре "Героя нашего времени" авторское сознание выражается соотнесенностью и взаимодействием двух субъектов повествования - странствующего повествователя и главного героя. Противопоставление героя и повествователя воплощено прежде

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

всего в композиции романа, состоящего из двух частей - записок странствующего офицера и записок Печорина. "Разность" между сознанием повествователя и сознанием героя, этих двух "путешествующих и записывающих людей", воплощена также в самом характере их записок. Главный интерес записок странствующего офицера с их очерковой стихией, восходящих к жанру путешествия, состоит в картине мира. Связи повествователя с миром, организованные как встречи на "большой дороге", широки и многообразны. Его внутреннюю сущность характеризует мотив политического изгнания, о демократическом мировоззрении повествователя свидетельствует его живой интерес к народной жизни, к быту, нравам и обычаям горцев, описание грузинской сакли.

Образ повествователя тесно связан с традициями жанра путешествия в творчестве Радищева, Пушкина, писателей-декабристов, традициями, восходящими к жанру "хождений" в древнерусской литературе. Традиционным типом повествователя-путешественника в древнерусских "хождениях" была личность волевая, с широкими взглядами на культуру и быт других народов, с ярко выраженным патриотическим чувством и гражданским темпераментом.

Для авторского повествования в первой части романа с его очерковой стихией характерна свобода переходов от одного предмета к другому, эпическое восприятие жизни. Эпическое торможение сюжета в "Бэле", мотивированное фактом обращения повествователя к жанру путевых записок ("Я пишу не повесть, а путевые записки"), связано с вовлечением в сферу повествования многообразия подробностей и деталей окружающего мира. Процесс восприятия мира во всей его целостности оказывается не менее значим, чем интерес события, чем приключения главного героя романа, "подлежащего включению во всеобщий мир"[17]. Лермонтов стремится утвердить новые повествовательные перспективы, открытые пушкинским "Путешествием в Арзрум", утвердить эстетическую значимость самого процесса восприятия жизни, столь новую и необычную с точки зрения художественных представлений романтического читателя. В этом смысле Лермонтов подготавливал эстетику натуральной школы, повествовательные принципы физиологических очерков 40-х годов, в которых внутреннее движение не будет связано с развитием интриги, а явится "как бы самопроизволь-

---

17. Веденяпина Э.А. Автор. Повествователь. Герой. - ЛЭ (Лермонтовская энциклопедия). М., 1981, с.25.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ным набуханием жизненного материала"[18]. Это доверие логике самой жизни было завоеванием нового этапа художественного сознания - реалистического миросозерцания.

Записки Печорина, восходящие к жанру дневника, являются формой воплощения его индивидуалистического сознания, несущего на себе печать сознания романтического героя. Уверенность героя в своей исключительности и центральности становится моментом разоблачения. "Перманентное состояние Печорина перед лицом окружающих - состояние победителя"[19]. Таким образом, дневник "теряет свою ценностно-смысловую бесспорность"[20]. Наряду с теми эпизодами, в описании которых герой "беспощадно" выставляет "наружу собственные слабости и пороки", "разоблачающими" становятся такие фрагменты дневника, которые субъективно его автору вовсе не представляются таковыми. В этом ряду - автопортрет Печорина в дневниковой записи, изображающей героя накануне дуэли, но сделанной (что очень интересно!) спустя полтора месяца после дуэли. Ночь перед дуэлью описана Печориным в дневнике дважды. Первая запись сделана в "два часа ночи" накануне дуэли и передает "сиюминутную" внутреннюю речь героя, полную волнения, тревоги и отчаяния в предощущении возможной смерти. Прерывистое, взволнованное членение фразы, эмоциональные паузы передают внутреннее смятение героя: "Зачем вы сами назначили эти роковые шесть шагов? Вы думаете, что я вам без спора подставлю свой лоб... но мы бросим жребий!.. и тогда... и тогда... что, если его счастье перетянет? если моя звезда, наконец, мне изменит?.."(IУ, 310).

В записи, ретроспективно воспроизводящей состояние героя в эту ночь и сделанной спустя полтора месяца, Печорин-победитель следующим образом описывает себя: "Я посмотрелся в зеркало; тусклая бледность покрывала лицо мое, хранившее следы мучительной бессонницы; но глаза, хотя окруженные коричневою тенью, блистали гордо и неумолимо. Я остался доволен собою" (IУ, 311). Таким образом, дневник становится не только формой самовыражения героя, но и способом авторской характеристики. Этот отбор материала для характеристики героя, освещение одной и той же ситуации дважды, синхронно и ретроспективно, явно определены, организованы автором, хотя

---

18. Гачев Г.Д. Развитие образного сознания в литературе. - Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, с.256.
19. Песков А.М., Турбин В.Н. Дневник. - ЛЭ, с.141
20. Там же.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в то же время вполне соответствуют характеру героя, постоянно возвращающегося к своему прошедшему и перечитывающего страницы дневника.

Происходит перестройка характерной для романтической литературы субъектной организации дневника, устанавливается "разность" между сознанием героя и сознанием автора, и дневник становится не только формой самовыражения, но и способом авторской характеристики. Этот процесс найдет дальнейшее развитие в "исповедальной" прозе натуральной школы, в творчестве Толстого и Достоевского.

Для "Журнала Печорина" характерно сочетание философско-лирического повествования, ведущего, как правило, к ослаблению фабулы, с острой событийностью и новеллистичностью сюжета. Идея самопознания "внутреннего" человека у Лермонтова теснейшим образом связана с проблемой действия. Самосознание человека предстает как рефлексия деятельности. Только в процессе активной деятельности человек может достигнуть высот самопознания и совершенства. "Как можно познать себя? Не путем созерцания, а только путем деятельности"[21],- писал Гете. Идея самопознания "путем деятельности" стала формообразующей силой в "Журнале Печорина". В отличие от жанра романа-исповеди, утверждавшегося в западноевропейской литературе с конца ХУШ века, в котором события почти полностью вытеснялись психологическим анализом, для "Журнала Печорина" характерны, наряду с усилением психологического анализа, острая новеллистичность и событийность.

Пафосом "Журнала Печорина" является познание не объективной сущности мира, а самопознание. Но при этом самопознание в контексте всего романа является важнейшей ступенью в познании жизни и людей, на которой находится герой. С самопознанием связывается высшая ступень в развитии личности - ее переход к самоопределению. Фатализму, наивной вере "наших предков" в предопределение, приписывавшей им огромную "силу воли", волюнтаризму с его идеей "великих жертв... для блага человечества", пассивности и бездействию современного поколения, "жалких потомков" "людей премудрых", в "Фаталисте" противопоставляется интенсивность самосознания, обращенного к коренным вопросам бытия, глубокое философское познание

---

21. Гете И.В. Избр.философские произведения. М., 1964, с.373.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

действительности, людей и себя, которое в перспективе должно перерасти в осознанное социально-историческое действие. Таким образом возникает перекличка, диалог двух сознаний - демократического сознания политического изгнанника, стремящегося обрести в своем духовном странничестве внутреннюю свободу, познать объективную сущность мира, и сознания Печорина с его индивидуалистическим протестом, с его страстной жаждой самопознания, тоскующего по своему "назначению высокому" и историческому деянию, свободному как от наивной веры "наших предков", так и от идеи "великих жертв".

Этот диалог двух сознаний входит в мир автора. Таким образом, Лермонтов подготавливал почву для диалогического конфликта романа натуральной школы. В сознании повествователя и героя выражены различные степени приближения к истине. "Моральная правота не монополизирована ни одной из сторон. Но она не может быть и составлена из имеющихся противоположностей... Чтобы получить желаемое "третье", нужно отвлечь позитивные элементы от конкретной, исторической почвы, т.е. соединить их в некоем будущем, не существующем пока времени"[22]. Автор находится как бы на рубеже двух эпох. Таким образом, рождается страстная устремленность за пределы социальной данности и современного сознания. Лермонтовский роман приобретает характерные для романа смысловую открытость и незавершенность, взаимодействие и взаимопроницаемость индивидуальных сознаний.

В лермонтоведении неоднократно отмечалась жанровая синтетичность, "гибридность" романа "Герой нашего времени". Так, "Бэла" представляет собой "гибрид" драматической новеллы с путевым очерком. Философская новелла "Фаталист", "светская" повесть "Княжна Мери", а также "разбойничья", "экзотическая" новелла "Тамань" осложнены поэтикой дневника, исповеди. Особой жанровой структурой характеризуется "Максим Максимыч", этот эскиз двух характеров, построенный по законам антитезы.

Осуществленная Лермонтовым циклизация различных жанров малой прозы была подчинена задачам построения романного повествования о герое времени.

В 1830 году была переведена на русский язык "История древней и новой литературы" Фр.Шлегеля, содержащая теорию современного

---

22. Манн Ю.В. Философия и поэтика "натуральной школы". - В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М.,1969, с.261.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

романа. Непременным условием романа, по мысли Фр.Шлегеля, является свобода человеческой личности. Поэтому при полицейском режиме для романа в собственном смысле этого слова нет места. Автор романа должен искать "отверстия" в современном мире. Этими "отверстиями" могут быть "приключения, путешествия, поединки, похищения, разбойничьи шайки..."[23]. Герои преступного или полупреступного мира пробуравили "отверстия" в мире, лишенном свободы, только для себя. Идею "отверстий" Фр.Шлегель связывал с традициями плутовского, т.е. приключенского романа. В таких романах, по мнению критика, понятие "романическое" совпадает с понятием "антиполицейское".

Роман Лермонтова был в определенной степени образцом такого "антиполицейского" романа. Для воплощения страстного, активного характера Печорина Лермонтову понадобилась экзотическая, авантюрно-приключенческая, "разбойничья" новелла. "Приключения, путешествия, похищения, разбойничьи шайки"были "отверстиями", найденными Лермонтовым в современном мире.

Идея "отверстий" Фр.Шлегеля перекликалась с мыслями Гегеля об эстетическом значении приключенческой стихии: "...душа хочет проявиться во внешнем мире и намеренно отыскивает себе приключения" (ХШ, 151), так как "надо пробить брешь в этом порядке вещей, изменить мир" (ХШ, 154). Авантюрно-приключенческое содержание выражало активность героя, постижение им своей "самостоятельности и свободы" (ХШ, 89).

Обращение Лермонтова к жанрам путешествия и дневника в "Герое нашего времени" и с их идеей свободы как жанрообразующей имеет глубокую идейно-эстетическую значимость. "Стремлением к всеобъемлющей свободе проникнуты произведения всех жанров лермонтовского творчества"[24].

В эстетике жанра путешествия, одного из характернейших жанров первой трети XIX века, оказавшего влияние на построение лермонтовского романа, важнейшую структурообразующую роль играла идея внутренней, духовной свободы человека, идеологически значимое противопоставление свободы и узничества. Поэтический мотив пути, столь характерный для творчества Лермонтова, в романе "Герой нашего времени" преображается в специфически романный хроно-

---

23. Шлегель Фр. История древней и новой литературы. Спб. 1830, ч.II, ч.114.
24. Коровин В.И. Мотивы. Свобода и воля. - ЛЭ, с.282.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

топ дороги. Хронотоп дороги и дорожных встреч позволил автору расширить пространственные и временные границы действия, вывести его за пределы замкнутых в себе социальных "кругов" русского общества, "столкнуть" и сопоставить разные точки зрения, жизненные "правды", различные судьбы и жизненные пути людей, разъединенных в обычной жизни социальными дистанциями и пространственной далью. Таким образом, судьба Печорина оказалась включенной в этот эпический мир романа, связанной с судьбами многих людей, даже незнакомых с ним. Это и судьба повествователя, изгнанника, и Максима Максимыча, и обитателей "в лохмотьях дымной сакли", и осетин, живущих на дне пропасти, и "русского ярославского мужика", "беспечного русака"...

Действие "Героя нашего времени" начинается в крепости ("Бэла") и в ней же завершается ("Фаталист"). В художественном целом романа крепости как форме художественного пространства, подчеркивающей обреченность героя, ограниченность его возможностей[25], противостоит пространственно-распахнутый, незавершенный образ пути, дороги.

Во второй части романа Лермонтов использует поэтику дневника. В жанровой форме дневника нашла яркое воплощение идея духовной свободы человека, гуманистическая вера в незавершенность человеческой личности, в возможность ее бесконечного совершенствования. В акте самосознания человек не совпадает с самим собой, предстает открытым, незавершенным для самого себя, ценностно предстоит себе. "Ни один рефлекс над самим собой не может завершить меня сполна, ибо, будучи имманентен моему единственному ответственному сознанию, он становится ценностно-смысловым фактором дальнейшего развития этого сознания"[26]. Это принципиальное несовпадение в процессе самосознания героя с самим собой, связывающего свое самоопределение с предстоящим будущим, содержало романный аспект воплощения, построения художественного характера в лермонтовском романе. "Журнал Печорина" как смысловое целостное, завершающее роман, создавал характерную для романного жанра открытость и незавершенность, стихию всеобщей подвижности и текучести.

---

25. Удодов Б.Т. "Герой нашего времени". - ЛЭ, с.107.
26. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.,1979, с.125.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белинский В.Г. о романе Лермонтова: Полное собрание сочинений в 13-ти т. Т.4. М., Изд-во АН СССР, с.145, 147, 173-175, 193-270; т.5, с.451-455; т.8, с.116-118, 164-166; т.9, с.527-528, 540.
2. Виноградов Б.С. Образ повествователя в романе Лермонтова "Герой нашего времени". - Литература в школе, 1956, № 1, с.20-28.
3. Виноградов И. Философский роман Лермонтова. - Новый мир, 1964, № 10, с.210-231.
4. Мануйлов В.А., Гиллельсон М.И., Вацуро В.Э. М.Ю.Лермонтов. Семинарий. Под ред. В.А.Мануйлова. Л., Учпедгиз, 1960.
5. Мануйлов В.А. Роман М.Ю.Лермонтова "Герой нашего времени". Комментарий. Пособие для учителя. Изд.2-е, доп. Л., Просвещение, 1975.
6. Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. (Глава о романе Лермонтова).
7. Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. М., Гослитиздат, 1957, с.203-381.
8. Леонова Н. Скрытый симфонизм прозы. - Вопросы литературы, 1969, № 3, с.165-175.
9. Тойбин И.М. К проблематике новеллы Лермонтова "Фаталист". - Ученые записки Курского пед.ин-та, 1959, вып.9 (гуманитарный цикл), с.19-56.
10. Уподов Б.Т. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, изд-во Воронежского ун-та, 1973, с.451-608.
Его же:"Герой нашего времени"- Лермонтовская Энциклопедия. М., Советская энциклопедия, 1981, с.101-111.
11. Фриплендер Г.М. Лермонтов и русская повествовательная проза. - Русская литература, 1965, № 1, с.33-49.
12. Эйхенбаум Б.М. Герой нашего времени. - В кн.: Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1961, с.221-285.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА" Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО.

План анализа:

1. Место "Записок из Мертвого дома" в художественном наследии писателя.
   История изучения художественной природы "Записок".
2. Значимость проблемы повествования при анализе "Записок".
3. Двуголосость названия повести: смысл оксюморона "Мертвый "дом" в контексте русской прозы XIX века, как попытки Достоевского в способе авторского общения с читателем разрешить проблему личности и народа.
4. Особая смысловая значимость "Введения" для читательского настроя на своеобразие повествования и жанра в "Записках".
   Роль пушкинской ("белкинской") повествовательной традиции во "Введении".
5. Временная концепция рассказа Горянчикова.
   Многосубъектность слога Горянчикова.
   Роль дантовской традиции.
6. Эволюция мировосприятия Горянчикова и своеобразие повествования в "Записках".
7. Общие выводы о характере авторского повествования в "Записках".

"Записки из Мертвого дома" Ф.М.Достоевского - произведение, останавливающее наше внимание своей парадоксальностью, загадочной судьбой. Это самое гармоничное "самое "пушкинское" создание будущего автора "Преступления и наказания" привлекло современников своей общественно-политической злободневностью и остротой разоблачения

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ужасов царской каторги. Однако историческая актуальность проблематики книги во многом заслонила ее художественное совершенство и нравственно-философскую уникальность. Долгие годы читатели и литературоведы слишком узко воспринимали значение гениальной книги. Современное литературоведение, несмотря на огромное количество частных работ о "Записках", делает только первые шаги[1] в направлении понимания природы художественной целостности, способов поэтического высказывания автора в этой книге.

Настоящая глава представляет собой попытку целостного анализа "Записок из Мертвого дома" путем рассмотрения своеобразия повествования Достоевского в этом произведении. Под повествованием в соответствии с теорией М.М.Бахтина[2] мы будем понимать процесс осуществления авторской целостной, единящей активности.

Художественная форма рассказа о событиях в зависимости от жанровой установки произведения (в данном случае очерковой повести) дает автору возможность перевести предмет повествования в новый ценностный план бытия, в котором он раньше никогда не существовал. Таким образом, целостность произведения, проявляющая себя на уровне повествования, предстает перед нами как процесс взаимодействия мира изображающего (издатель, основной повествователь Горянчиков, рассказчики-каторжники) и мира изображенного.

Автор целого произведения как некое интегрирующее начало, не персонифицированное в характер, живет в постоянных колебаниях между двумя противоположными (и никогда в пределе не осуществляющимися) возможностями - вторгнуться внутрь созданного им изображенного мира, взаимодействуя с героями как взаимодействует конкретный человек с другими живыми людьми, и в то же время максимально дистанцироваться по отношению к созданному произведению ("запискам") и "вымышленным" (описанным) героям.

Понимающему читателю необходимо неустанно следовать авторской динамике повествования, переходя от одной установки к другой, но ни в коем случае не абсолютизируя какую-нибудь одну. Благодаря невиданной ранее активности жанрового взаимодействия в русской прозе

---

1. См. об этом: Селезнев Ю.И. Идея свободы и вопросы художественного единства в "Записках из Мертвого дома".- В сб.: Писатель и жизнь. М., 1975. Он же: В мире Достоевского. М., 1980; Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977; Лакшин В.Я. Биография книги. М., 1979.

2. См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

конца 50-х-начала 60-х годов XIX века, когда границы между жанрами становились подвижными и сама историко-литературная ситуация[3] рождала потребность в гибридных, смешанных формах, стало возможным появление подобной эпопеи народной жизни, которую с некоторой долей условности можно назвать "очерковой повестью". Как и во всякой повести[4], движение художественного смысла в "Записках из Мертвого дома" Ф.М.Достоевского реализуется не в сюжете, а во взаимодействии различных субъектных сфер повествования (основного рассказчика, издателя, устных рассказчиков отдельных историй). Для Достоевского повествование в "Записках из Мертвого дома" является одновременно и инструментом изучения народного сознания, и материализованным в слове воплощением самого способа духовной жизни своих современников.

Само название "Записки из Мертвого дома" принадлежит не человеку их написавшему (Горянчиков называет свое произведение "Сцены из Мертвого дома"), а издателю. В самом заглавии как бы встретились два голоса, две точки зрения (Горянчикова и издателя), даже два смысловых начала (конкретно-хроникальное "Записки" как указание на жанровую природу и символически-концептуальная формула-оксюморон "Мертвый дом").

Образная формула "Мертвый дом" предстает как своеобразный момент концентрации смысловой энергии повествования и вместе с тем в самом общем виде намечает то русло, в котором будет разворачиваться ценностная активность автора как цельного человека. Формула эта перекликается в русской прозе XIX века и с символическим наименованием николаевской империи у П.Я.Чаадаева как Некрополиса (города мертвых), и с темой мертвой действительности в повестях В.Ф.Одоевского "Насмешка мертвеца", "Бал", "Бригадир","Живой мертвец", и наконец, явно полемично название очерковой повести Достоевского по отношению к гоголевской поэме "Мертвые души". Оксюморонность подобного названия как бы повторена Достоевским, на ином смысловом уровне. Горькой парадоксальности гоголевского названия (бессмертная душа объявляется мертвой) противопоставляется внутренняя напряженность противоборствующих начал в определении

---

3. См. об этом: Лебедев Ю.В. У истоков эпоса (очерковые циклы в русской литературе 1840-1860-х годов (Ярославль, 1975).

4. О жанре повести см.: Кожинов В.В. Голос автора и голоса персонажей.- В его кн.: Статьи о современной литературе. М.,1982.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

"Мертвый дом": "Мертвый" в силу застойности, несвободы, отъединенности от большого мира, а больше всего от бессознательной стихийности быта, но все-таки "дом" не только как жилье, тепло очага, убежище, сфера существования, но и как семья, род, общность людей ("странное семейство"), принадлежащих одной национальной целостности.

Глубина и смысловая емкость художественной прозы "Записок" особенно ярко обнаруживают себя в открывающей введение интродукции о Сибири[5]. Первая фраза введения наряду с внутренней противоречивостью несет и явную установку на гармоническую целостность мира, нарочитая бессубъектность (безличность) повествования словно заставляет нас услышать голос стихии местного летописания: "В отдельных краях Сибири, среди степей, гор или непроходимых лесов, попадаются изредка маленькие города с одной, много с двумя тысячами жителей, деревянные, невзрачные, с двумя церквами - одной в городе, другой на кладбище,- города, похожие более на хорошее подмосковное село, чем на город"[6](с.5). Сопоставлением города и кладбища начинается тема двух миров (живого и мертвого), сосуществующих в одном. Первая фраза как бы включает в себя большой и малый предмет эпического повествования, соединяя провинциальный городок и мир страны, и шире - бытия, возводя частное к общему и просматривая одно через другое.

Текст "Записок" ориентирован на то, чтобы его можно было воспринимать на разных уровнях проникновения в смысл. Так, оборот "в отдаленных краях Сибири" на самом поверхностном уровне несет описательно-географическую окраску, на идейно-тематическом намекает на широко известную современникам писателя официальную формулу бюрократического языка из Уложения о наказаниях ("места не столь отдаленные"), в плане стилистическом дает установку на спокойную неторопливость летописного повествования; и наконец, Достоевский здесь через слово "отдаленный" как бы подключает читателя к "белкинскому процессу" прозы Пушкина[7], тем самым указывая на

---

5. См. анализ повествования в интродукции о Сибири в статье: Акелькина Е.А. Некоторые особенности повествования в "Записках из Мертвого дома".- В сб.: Проблемы метода и жанра, вып.7, Томск, 1980, с.94.

6. Здесь и в дальнейшем все цитаты даются с указанием страниц по изданию: Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч. В 30-и томах, т.4, Л., Наука, 1972.

7. См. об этом: Акелькина Е.А. Жанрообразующая роль "белкинской коллизии" в системе повествования "Записок из Мертвого дома"

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

жанрово-повествовательную традицию. "В отдаленных краях" - это соединение "пушкинского" и столь характерного для Достоевского "слова-символа".

Дальше рассказ переключается в иронический план, повествование движется с резкими перепадами тона. Вообще в интродукции о Сибири ощущается двуплановость повествования, как бы содержащего в себе две точки зрения: очевидца-провинциала, мыслящего общепринятыми штампами, и некоего безличного взгляда, сродни объективности стороннего наблюдателя.

На фоне неторопливой серьезности первой фразы особенно остро ощущается комический эффект пародийного перечисления благ Сибири с точки зрения стереотипов обывательского сознания. Перед нами своего рода иронический миф о Сибири, словно воплощающий точку зрения провинциальной молвы, голоса общего мнения. Интродукция дает возможность взглянуть извне на издателя, который, в свою очередь, необходим для остранения рассказчика. В интродукции о Сибири как бы материализован "избыток видения" пока еще неопределенного субъекта повествования, из которого прорастет сложное и противоречивое равновесие рассказа, осуществляемого во взаимодействии точек зрения "я", "другого", "общего мнения, молвы", то есть совмещение ракурсов извне и изнутри.

При первом упоминании об издателе тон повествования становится более личностным, кругозор рассказа мгновенно сужается, появляется впечатление субъекта речи с совершенно определенным мировосприятием. "Движение взора и мысли"[8] издателя начинается с предельно общего плана ("в одном из таких городков"), далее следует полуироническая характеристика его отношения к населению городка, как бы продолжающая повествование безличного летописца, потом идет сообщение о встрече с будущим автором "Записок" Горянчиковым и краткое описание его жизненного пути. Здесь будущий основной рассказчик Горянчиков завершен извне прежде, чем перед читателем предстанет его внутренний мир. Перед нами возникает фигура рассказчика "белкинского" типа, более определенная, чем у Пушкина, с точки зрения конкретных подробностей повествования, но так же тесно сливающаяся с миром жизни, о которой повествует. История Горянчикова возникает из желания издателя разгадать загадку характера челове-

Ф.М.Достоевского. - В сб.: Проблемы метода и жанра, вып.8, Томск, 1982, с.84-94.

8. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с.269.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ка, не вписывающегося в стихию провинциального быта. К этой разгадке издатель тоже идет вначале от условий и обстоятельств жизни рассказчика в городке, и только "Записки" помогают издателю понять незаурядность внутреннего мира их автора.

Думается, что несоответствие облика Горянчикова, увиденного глазами издателя, с тем типом видения мира, который возникает при чтении "Записок", есть результат осознанного расчета автора, так же как и "запраграммированная" Пушкиным непонятость Белкина его соседом - биографом.

Во введении дается как бы результат духовного общения издателя-провинциала и автора записок: на уровне сюжетно-событийном понимания, казалось бы, не состоялось, однако структура повествования обнаруживает взаимодействие и постепенное проникновение мировосприятия Горянчикова в стиль издателя.

Издатель, он же и первый читатель "Записок", постигая жизнь Мертвого дома, одновременно ищет разгадку Горянчикова, движется ко все большему его пониманию не через факты и обстоятельства жизни в каторге, но скорее через процесс приобщения к мировосприятию рассказчика. И мера этого приобщения и понимания зафиксирована в УП-ой главе П-ой части, в сообщении издателя о дальнейшей судьбе арестанта - мнимого отцеубийцы.

Но и сам Горянчиков ищет разгадку души народной путем мучительно трудного приобщения к единству народной жизни. Через разные типы сознания преломляется действительность Мертвого дома: издатель, А.П.Горянчиков, Шишков, рассказывающий историю загубленной девушки (гл. "Акулькин муж"); все эти способы мировосприятия глядятся друг в друга, взаимодействуют, корректируются один другим, на границе их рождается новое универсальное видение мира.

Введение осуществляет как бы взгляд на "Записки" извне; заканчивается оно описанием первого впечатления издателя от их чтения.

Важно, что в сознании издателя присутствуют оба начала, определяющие внутреннюю напряженность повествования: это интерес как к объекту, так и к субъекту рассказа.

"Записки" - это история жизни не в биографическом,а скорее в бытийном смысле, это история не выживания, а жизни в условиях Мертвого дома. Два взаимосвязанных процесса определяют природу повествования "Записок"[9]: это история становления и роста живой души Го-

---

9. См. об этом подробнее: Акелькина Е.А. Некоторые особенности повествования в "Записках из Мертвого дома" Ф.М.Достоевского.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

рянчикова, совершающаяся по мере постижения им живых и плодотворных основ народного бытия, явленных в быте Мертвого дома. Духовное самопознание рассказчика и постижение им народной стихии совершаются одновременно.

Первая глава записок называется "Мертвый дом". Как всегда у Достоевского, это название-символ исполнено внутренней напряженности и противоречивости и несет в себе неисчерпаемое богатство смысла.

Однако стать своеобразным смысловым центром художественного мира "Записок", тем образным зерном, из которого прорастет эпическая целостность произведения, "мертвый дом" может вовсе не только как "метафора в системе поэтической речи"[10], а скорее как своеобразный момент национального бытия в контексте культуры.

Самый способ развертывания смысла реалии "мертвый дом" обусловлен не собственно литературной, стилистически-образной закономерностью, а, с одной стороны, характером национального мировосприятия, исходящим из уникально-неповторимой картины мира, и, с другой, ритмом целостного бытия автора-творца, его активностью связывания и завершения, реализующейся в повествовании.

Динамика повествования записок определяется двумя процессами: обнаружением живых, истинных начал в быте острога и, в то же время, мертвых черт в свободной жизни, в самом народном сознании. Противопоставление живого и мертвого в процессе развертывания повествования перемещается из сферы быта, социально-политического гнета, в сферу нравственную, духовную. Здесь-то и выясняется, что духовный труд понимания чужого мира, осуществляемый путем самопознания, ближе к живой жизни, нежели слепая активность бессознательной деятельности. В этом понимании диалектического единства сиюминутного и вечного Достоевский близок Данте[11] с его стремлением раскрыть сущность земного мироздания в картинах загробного путешествия, данных главами человека, ищущего истину.

Необходимо заметить, что изменение видения рассказчика совершается не в момент создания записок; оно совершилось раньше, однако

---

10. Карлова Т.С. О структурном значении образа "Мертвого дома" - В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т.I, Л., 1974, с.141.

11. См. об этом: Дкелькина Е.А. Данте и Достоевский (К вопросу о принципах организации повествования в "Божественной комедии" и в "Записках из Мертвого дома"). - В сб.: Проблемы метода и жанра, вып.9, Томск, 1983.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Горянчикову важно восстановить последовательность своего духовного роста, ибо новая жизнь его знаменуется не только выходом из каторги, но и более широким взглядом на народ. Таким образом, в повествовании "Записок" воспроизведение процесса духовного прозрения Горянчикова становится тем зеркалом[12], в котором отражается жизнь Мертвого дома. Рассказчик выступает как субъект и объект одновременно. Первая глава по материалу представляет собой общий очерк быта, каторги по первым впечатлениям Горянчикова, и в то же время характер видения рассказчика несет в себе некое итоговое понимание.

Интересно, что даже форма рассказа от "я" появляется не сразу, глава открывается как бы общим впечатлением с точки зрения неиндивидуализированного восприятия, которое может принадлежать каждому арестанту и никому в отдельности. С первой фразы в слове рассказчика зафиксирована слитность с общей жизнью, проникшая в сам способ видения. "Острог н а ш стоял на краю крепости..."[13], "С л у ч а л о с ь, п о с м о т р и ш ь сквозь щели забора на свет божий: не у в и д и ш ь ли хоть чего-нибудь? - и только и у в и д и ш ь, что краешек неба... и тут же п о д у м а е ш ь, что пройдут целые годы, а т ы точно так же п о д о й д е ш ь смотреть сквозь щели забора и у в и д и ш ь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краешек неба, не того неба, которое над острогом, а другого далекого вольного неба". (с.9) Протяжная напевность фразы, несущая интонации народного устного говора, помогает сбацать ощущение растворенности всех и каждого в этом всеобщем подспудном переживании неволи, бессознательной тяги к свободе. Так проявляется одна из граней эпического события повести: общее движение времени, процесса жизни осуществляется от неволи к свободе, но в каждый отдельный момент оба эти состояния живут в противоречивом единстве. Рассказчик исследует проявление свободы в уродливых, искаженных формах тщеславия, обидчивости, амбиции не сами по себе, а в рамках этого "особого мира, ни на что больше не похожего". И смиренно заявленная скромная задача ("Вот этот-то особенный уголок я и принимаюсь описывать" (с.9), благодаря мудрой проницательности рассказчика вырастает до размеров эпического события - постижения этой общей народной жизни, приобщения Горян-

---

12. Ср. "Зачем ты в нас глядишь, как в зеркала?" (Данте "Божественная комедия", Ад., песнь 32, М., 1961, с.206).

13. Здесь и в дальнейшем кроме особо оговоренных случаев разрядка моя. - Е.Акелькина.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

чикова к "со-бытию" народа.

В известной мере в начале первой главы дан тоже своеобразный результат жизни в каторге, материализующийся в способе видения рассказчика; по мере чтения "Записок" читатель усваивает этот взгляд. Так, преломляясь в двух разных сознаниях (издателя и рассказчика), возникает сопоставление мнимого и истинного результата жизни в каторге, внешнего отпечатка Мертвого дома в поведении Горянчикова и того особого мироотношения, которым определяется характер его общения с девочкой-ученицей, и его дальнейшая судьба. Но рассмотрим, из чего складывается взгляд рассказчика в первой главе, какой образ мира открывается ему.

Самое начало представляет собой как бы взгляд с высоты, он определяет не просто место острога в крепости, а словно отделяет один мир от другого. Первое впечатление - островок, затерянный в мире, связывается в восприятии рассказчика со всем "светом божьим", взгляд его своей направленностью внимания творит особые эпические меры, этот "особенный уголок" приобщен к общему ритму жизни ("взад и вперед по валу день и ночь расхаживают часовые", "пройдут целые годы"), но время здесь точно остановилось ("и увидишь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краешек неба"). Но вот объектив как бы спускается, мы различаем очертания внутри того, что воспринималось как целое: замкнутое пространство Мертвого дома, внутреннее расположение строений, площадка для проверки, место для прогулок арестантов, ворота, - все это интересует рассказчика не само по себе, а как некие реальности, объединяющие людей самим фактом их одинакового восприятия. Вещи, места интересуют Горянчикова лишь постольку, поскольку в них опредмечиваются человеческие состояния, отношения, то есть все бытовые реалии предельно одухотворены. ("Кругом, между строениями и забором, остается еще довольно большое пространство. Здесь, по задам строений, иные из заключенных, понелюдимее и помрачнее характером, любят ходить в нерабочее время, закрытые от всех глаз, и думать свою думушку" (с.9). Ход сознания рассказчика верен психологически, он несет в себе и учет обыденной логики освоения незнакомого явления и вместе с тем открывает его глубинный смысл. Взгляд рассказчика подлинно эпичен, так как дает не набор подробностей быта, а целостное переживание мира, в котором все взаимосвязано.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Далее рассказчик начинает всматриваться в арестантов, взгляд его, казалось бы, останавливается на внешних приметах, как это всегда бывает при первоначальном знакомстве, однако читателю передается невыносимо острое ощущение трагизма существования в каторге. Позиция бесстрастного очевидца позволяет рассказчику вскрыть противоречие между общим отпечатком Мертвого дома и неуничтожимой человеческой неповторимостью каждого индивидуального переживания. Трагизм Мертвого дома не в физических лишениях, а в попытке превратить человека только в арестанта, лишив его личностного духовного содержания. Повествуя об участи того или иного ссыльного, рассказчик самим складом фразы, взаимодействием временных форм дает возможность ощутить драматизм сопротивления нивелирующей силе каторжного быта. "Б ы л о д и н с с ы л ь н ы й , у которого любимым занятием в свободное время было считать пали". Начало словно подчеркивает типичность такого явления, раскрывая горькую парадоксальность ситуации, в которой личностное устремление ("любимое занятие в свободное время") проявляется в форме несвободы, навязанной жизнью в каторге.

Любопытно, что в любом сообщении рассказчика кроме его точки зрения обычно содержится указание на взгляд других очевидцев; это, с одной стороны, как бы обеспечивает достоверность рассказа, а с другой - передает своеобразие каторжной жизни, где все совершается на виду у всех, под наблюдением многих взглядов. Эта солидарность рассказчика с общим восприятием, конечно, не абсолютна, она необходима лишь как опора, но самим отбором фактов, их подачей осуществляется обращение к способности читателя ощутить себя на месте героев "Записок", пережить сочувствие к ним.

Эта мера сочувствия рассказчика реализуется в тексте не прямо, а рождается в формировании впечатления читателя. Так, например, история расставания одного из арестантов с женой увидена только извне, рассказана немногословно и сдержанно, даны одни факты, но динамика повествования подводит нас к активному сопереживанию: "Помню я тоже, как однажды одного арестанта, прежде зажиточного сибирского мужика, раз под вечер п о з в а л и к воротам. Полгода перед этим п о л у ч и л он известие, что бывшая его жена вышла замуж, и крепко запечалился. Теперь она сама подъехала к острогу, вызвала его и подала ему подаяние. Они поговорили минуты две, оба всплакнули и п р о с т и л и с ь н а в е к и. Я видел

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

его лицо, когда он возвращался в казарму... Да, в этом месте можно было научиться терпению" (с.10).

Здесь повествование строится на сопоставлении разных временных состояний: прежде и теперь, длительности и краткости, завершенности и незавершенности действия. Начинается с завязки, причем в первой фазе намечены три точки зрения: арестанта, который прежде был "зажиточным сибирским мужиком", общей, объединяющей всех обитателей Мертвого дома, можно сказать, точки зрения молвы, и рассказчика, осмысляющего этот эпизод целостно. В сверхтуном виде в ситуации заложено самочувствие арестанта, прежде бывшего самостоятельным человеком, а сегодня ставшего тем, "с которым делают все что угодно". Это проявляется даже в глагольных формах: слова "позвали", "получил известие", "вызвала его", "попала ему" выражают активное одномоментное действие, направленное на арестанта, а на долю каждого приходятся глаголы, передающие либо более длительное, но страдательное состояние ("простились навеки", "крепко запечалился", "возвращался"), либо кратковременное прерванное действие ("поговорили минуты две", "всплакнули").

Подобное самочувствие героя передается читателю сначала путем постепенного приобщения к нему, а в финале прямым обращением к психологическому опыту читателя с помощью паузы после фразы: "Я видел его лицо, когда он возвращался в казарму..." Здесь дело читателя представить себе состояние арестанта, вообразив, какое у него было лицо.

Заключительная сентенция рассказчика ("Да, в этом месте можно было научиться терпению") как бы объединяет судьбу одного арестанта с участью многих, лишает ее экстраординарности, раскрывает ее типичность в условиях Мертвого дома. Эта слитность субъекта сознания и речи со стихией общей жизни, проявляющаяся в слове рассказчика, является характерной чертой эпического повествования. Чередование личных ("Я видел", "помню я") и полуличных ("были преступники...", "можно было заметить...") формул рассказывания создает особое равновесие между правдой общего взгляда и правдой восприятия рассказчика в их единстве и взаимопроникновении.

Интересно, что в видении рассказчика "Записок" совершенно отсутствует чисто индивидуализированная реакция на окружающую действительность, столь характерная для романного повествования. Даже там, где речь идет о сугубо личностных переживаниях рассказ-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

чика, мы ощущаем его включенность в событие общей жизни. И в страдании его от каторжной жизни нет эгоизма, это страдание за себя и за других: "Вечером уже в темноте, перед запором казарм, я ходил около нары, и тяжелая грусть пала мне на душу, и никогда после я не испытывал такой грусти во всю мою острожную жизнь. Тяжело переносить первый день заточения, где бы ни было: в остроге ли, в каземате ли, в каторге ли... Но помню, более всего занимала меня о д н а м ы с л ь, которая потом неотвязчиво преследовала меня во все время моей жизни в остроге, - мысль отчасти неразрешимая, неразрешимая для меня и теперь: это о неравенстве наказания за одни и те же преступления" (с.42).

Думается, что композиционное построение "Записок из Мертвого дома" в основном определяется изменением взгляда рассказчика - как закономерностями психического отражения действительности в его сознании, так и направленностью его внимания на явления жизни. Неоднократно исследовавшиеся пространственно-временные отношения, как выражение концепции действительности в повести, в конечном счете тоже зависимы от форм протекания психических процессов рассказчика, ибо "течение времени к свободе" есть реальность именно его восприятия, которую разделяют с ним все обитатели Мертвого дома.

Таким образом, эволюция видения рассказчика, углубление понимания жизни Мертвого дома становится лейтмотивом "Записок", любое изменение мировосприятия рассказчика фиксируется, делается предметом осмысления, осознается как особое эстетическое задание жанра. Сам порядок глав продиктован задачами постепенного освоения новой сферы жизни. Механизм этого восприятия раскрыт самим рассказчиком: он помогает читателю пройти вместе с ним путь от стереотипно обывательского подхода к проникновению в сущность явлений, расставляет вехи на этом пути, объективирует каждый раз новый уровень постижения всеобщей жизни.

В композиции первой главы "Записок" ("Мертвый дом") в самой связи впечатлений проявляется особая направленность видения рассказчика, созидающая свой предмет. Как уже отмечалось, глава начинается с предельно широкого панорамного охвата острога, потом пространство рассказа сужается, и перед читателем открываются внутренние строения острога, двор с арестантами, забор, и наконец, интерьер казармы. Причем это вовсе не описание среды, как

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

в физиологическом очерке, здесь каждый круг острожного существования дается в слитности с коренными явлениями жизни. По мере перехода от одного круга к другому нарастает ощущение внешней, физической несвободы, и кульминация этого – картина казарм переполнен, здесь впервые проявляется образ ада. "А до того – шум, гам, хохот, ругательства, звук цепей, чад и копоть, бритые головы, клейменные лица, лоскутные платья, все – обруганное, опозоренное..."[14] Казалось бы, самое время еще усилить впечатление, но после паузы – неожиданный скачок мысли: "...да, живуч человек! Человек есть существо, ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение" (с.10).

Страшной реальности ада каторги противостоит "живучесть" человека; этот краткий момент сентенциозной рефлексии рассказчика как бы завершает открывшуюся ему картину, и в этом завершении содержится момент ее духовного преодоления.

Далее идет своеобразная статистика арестантов, когда обитатели Мертвого дома воспринимаются как "представители всей Руси", как отражение в малом пестрого разнообразия русского мира. Опять возрастает давление впечатлений каторжной жизни на читателя, и опять в кульминационный момент жест остранения у рассказчика переводит повествование в иной план.

До этого в условном времени-пространстве авторской (хоть и письменной) беседы с читателем мир каторги воссоздавался в общественно-бытийном аспекте, запечатлевшем всегдашнюю повторяемость явлений (это ощущается даже в типичных формулах рассказчика: "были люди", "помню", "помещалось нас в остроге", "надо полагать", "надо полагать, что не было"). И вдруг остраняющий жест рассказчика переносит нас в конкретное время создания "Записок": "Я слышал п о т о м, что разряд этот уничтожен. Я о п и с ы в а ю, стало быть, старину, дела, давно минувшие и прошедшие..." (с.11).

Зачем это напоминание об условности создаваемой картины? Эта временная перспектива, акцентирующая дистанцию, позволяет бросить взгляд из настоящего в прошлое и тем самым сделать временное разграничение условным. Практически действие происходит в вечнос-

---

14. Ср.: "Там вздохи, плач и исступленный крик...
Обрывки всех наречий, ропот дикий,
Слова, в которых боль, и гнев, и страх,
Плесканье рук, и жалобы, и вопли
Сливались в гул, без времени, в веках,
Кружащийся во мгле несозаренной,
Как бурным ветром возмущенный прах"
(Данте. Божественная комедия. Ад. Песнь 3, М., 1961, с.32).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ти и речь идет о коренных вопросах бытия. Кроме того, нагнетение в рассказе ярких, совершенно конкретных деталей как бы направляет вживание читателя, а остраняющий речевой жест необходим, чтобы он остался на границе этого художественного мира. Авторская творческая активность завершает, ощельняет этот момент бытия, возводя его в "перл создания".

Особенно много подобных моментов остранения, игры разными временными планами в начале "Записок", так как необходимо приучить к ним читателя, в дальнейшем они возникают все реже и не так отчетливы.

Это подчеркнутое обнажение условности повествования намечает переход к новому этапу постижения жизни каторги: рассказчик от конкретных впечатлений, характеризующих внешний облик Мертвого дома, переходит к проникновению в его внутренний уклад. Психологические, нравственные последствия неволи представляются более губительными чем внешняя несвобода. Рассказчик фиксирует "резкую общность во всем этом с т р а н н о м с е м е й с т в е" (ср. с образом острога как с т р а н н о г о д о м а); объяснение этого будет обретено по мере вглядывания в чуждую ему жизнь и постепенно растущего сопереживания.

Лишь для характеристики нравственной, а точнее безнравственной, жизни арестантов рассказчик использует прямое приравнивание ее аду: "Большинство было развращено и страшно испоцилось. Сплетни и пересуды были беспрерывные: это был а д, т ь м а к р о м е ш н а я"(с.12).

Общий очерк жизни Мертвого дома в I главе завершается как бы своеобразным взглядом на судьбу арестантов с точки зрения простого народа. Сам факт "почти беспрерывного подаяния" словно воплощает великодушие народа, способного к пониманию трагедии "несчастных".

В следующих трех главах, названных "Первые впечатления", продолжают действовать те же принципы повествования. Здесь по-прежнему чередуются моменты обобщающего видения, в которых дается попытка целостного осмысления каторжной жизни с далекой временной дистанции, и конкретные, частные впечатления, в которых рассказчик пытается воссоздать события своего первого дня в остроге. Создается резкий контраст между первоначальным видением Горянчикова и итоговым, обобщающим опыт жизни в каторге. Можно сказать, что

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

этот контраст во многом определяет динамику повествования в первых шести главах. Единящая активность субъекта повествования имеет существенный жанрообразующий смысл, она формирует и завершает не героя, как в романе, а способ видения рассказчика, через который постигается общая жизнь.

Интересно проследить, из чего складывается и как осмысляется самый акт видения на разных этапах жизни в каторге.

"Первый месяц и вообще начало острожной жизни живо представляется т е п е р ь моему воображению. Последующие мои острожные годы мелькают в воспоминании моем гораздо тусклее. Иные как будто совсем стушевались, слились между собою, оставив по себе о д н о ц е л ь н о е в п е ч а т л е н и е: тяжелое, однообразное, удушающее", - так мотивирует Горянчиков странный порядок своего рассказа, в основе которого лежит повествовательный вымысел, проявляющийся то в жестах остраняющей активности, то в совмещении разных временных пластов, то в нарочито акцентируемой многосубъектности повествования (когда многоголосие каторги изнутри проникает в речь рассказчика).

В первых шести главах формируется особый подход к явлениям, который делает Горянчикова не героем, участником событий, и не сторонним наблюдателем, а своеобразным летописцем жизни Мертвого дома, включающим в свое видение точку зрения общей жизни.

Так же, как в летописи, правда изолированного единичного факта преодолевается "верным рассказом событий", фиксирующим меру приобщенности рассказчика к народной жизни. Так, конкретная подробность о питании арестантов вырастает до всечеловечески-символического смысла - "х л е б у н а с о б щ и й", который получает развитие в мотиве общего дома, общей судьбы. Это, с одной стороны, тяготы "вынужденного общего сожительства", казалось бы свидетельствующие о "мертвом" начале (ср. замечания о "всеобщем удовольствии" от ругани, об обидной вежливости и крайней несообщительности"[15] польских дворян; о том, что в каторге "жить трудно",но

15. Вообще мотив "сообщительности" и "несообщительности" чрезвычайно важен при отнесении того или иного явления в миру "мертвых" или "живых". Так, применительно к полякам он прозвучит в упоминании об их "ненависти к каторжным и озлоблении",и в теме "души,страдающей двойственностью",и в том, что Ж-кий был несколько поврежден рассудком и выдумал "астрономическую систему". О Газине будет сказано, что он "как будто от презрения к другим ... был как-то преднамеренно несообщителен"(с.41).Напротив, старик-раскольник "характера был в высшей степени сообщительного"(с.34) и т.д.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

на воле бывает "несравненно более каторжная жизнь"; о людях, которые "как будто и родились с тем условием, чтоб жить не своей волей"); но, с другой стороны, в этом сказывается сила живой жизни, преодолевающей любые обстоятельства и условия.

Вынужденная сообщность превращается в чувство подлинной связи между людьми на основе общего дома, общей судьбы.

Так в постепенном осознании острога домом проявляется внутренняя свобода как рассказчика, так и других арестантов, свобода жить по законам естественного человеческого бытия, а не навязанного тюремного быта.

Горянчиков уже в первый день от восприятия пробуждающейся по барабану казармы как ада (здесь многое определяется и распорядком тюремной жизни, воплощающим насилие) переходит к картине после отбоя, когда то же помещение принимает "какой-то особенный вид - вид н а с т о я щ е г о ж и л и щ а, д о м а ш н е г о о ч а г а" (с.48). В этом моменте повествования противоречиво осуществляется целостность восприятия каторжного житья, понятого одновременно как дом и как ад. Дальше этот ассоциативный ряд получит развитие, сохранив единство противоположностей.

Органичность взаимодействия "бытового" и "вселенского" пластов повествования обеспечивается как бы подспудной ассоциативной связью достаточно многозначных художественных образов. Так, описывая состав казармы, рассказчик сводит людей разных национальностей, но расположение их на двух различных полюсах зависит не от этого. Люди внутренне свободные - Нурра, Алей, старик-старообрядец - словно освещены отблеском живой жизни, которая проявляется в их доброте, братской любви, устремленности к вершинам духа; недаром они внутренне соотнесены с нравственными ориентирами Нового завета, помогают окружающим преодолеть калечащее влияние Мертвого дома. Им противостоят поляки, сознательно отчужденные от общей жизни острога; рассказчик замечает, что это "натуры измученные, больные", имея в виду именно болезнь духа. Здесь же рассказчик как бы расставляет своеобразные ассоциативные ориентиры, обещая особо рассказать и о поляках, и о своем "сильном, странном, особенном впечатлении" от первой книги, прочитанной в остроге. В этом сопоставлении уже содержится будущий контраст универсально-гуманистического мировосприятия Горянчикова, обретенного в каторге, и бесплодного холодного отрицания поляками чуждой им жизни, которую они да-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

же не пытались понять.

Эти аспекты противопоставления "живого" и "мертвого", конечно же, не абсолютны. Стихия отчуждения влияет и на Горянчикова, на мгновения "мертвая" сторона каторжного бытия грозит заслонить "живую". В такие минуты он совершает ошибки: жестоко и несправедливо упрекает Сушилова; судит обо всех арестантах по одному, "нравственному Квазимодо" А-ву; всецело сосредоточивается на чувстве своей отверженности в народном мире. Пятая и шестая главы переполнены моментами, когда давление "мертвой" стихии жизни на рассказчика и на других арестантов достигает наибольшей силы. После обобщающей первой главы пять последующих глав как бы напоминают путешествие по первому кругу ада, в котором душа рассказчика переживает самые тяжелые состояния при столкновении с бытом Мертвого дома. Здесь страдание и тоска по воле носят наиболее индивидуализированный характер, и лишь мужественное преодоление своей невольной отчужденности от общей жизни делает рассказчика субъектом коллективного переживания несвободы. Подобно герою "Божественной комедии" Данте[16] рассказчик "Записок" должен пройти все круги ада, преодолеть мрак собственных заблуждений, чтобы воскреснуть для новой жизни.

Итак, если в главах П-УI, посвященных первым впечатлениям Горянчикова в каторге, наиболее остро акцентируется его личное восприятие, пусть даже уравновешенное видением других арестантов, то в дальнейшем резкая необычность острожной жизни постепенно сглаживается, и рассказчик все более проникается миросозерцанием, сходным с народным, однако не сливаясь с ним окончательно.

Только невниманием к динамике повествования "Записок", к ее ценностному смыслу можно объяснить истолкование образа Петрова как потенциального революционера[17]. В действительности же особым предметом осмысления рассказчика в УП и УШ главах становится судьба так называемых "решительных людей", которые стремятся реализовать свою свободу в уродливых формах насилия, произвола, то есть по за-

---

16. Ср.: "Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины...
Меня сковал такой тяжелый гнет
Перед ее стремящим ужас взглядом,
Что я утратил чаянье высот"
(Данте. Божественная комедия. Ад. Песнь I, с.19-21).

17. Шкловский В. За и против, М., Сов.писатель, 1957, с.111.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

конам того мира, против которого они, казалось бы, протестуют. Страшны "отчаянное" самоутверждение и протест долго угнетаемого человека, вдруг внезапно "выскакивающего из своей мерки". Поэтому и Петров, и Лучка - люди, под внешней активностью которых скрывается омертвелость нравственной жизни, несмотря на развитое деятельное начало. Так по мере развертывания повествования проблема Мертвого дома переключается из внешнего во внутренний план.

Девятая глава "Исай Фомич. Ваня. Рассказ Баклушина" осуществляет связь и переход от второго круга каторжной жизни (УП и УШ главы) к ситуации праздника.

Цепкая практичность Исая Фомича представляет собой как бы пародийно-сниженный вариант жизни "решительных людей", его история юмористически разряжает "адскую" каторжную атмосферу, точнее завершает то ослабление напряженности, которое начинается еще в рассказе Лучки. Повествование "Записок" внутренне динамично, оно движется между полюсами трагического и комического. Необходимо сказать, что при всей глубине проникновения в жизнь "Записки" не имеют того мрачно-безысходного, жестокого колорита, который зачастую им приписывался критикой[18]. Повествование Достоевского с эпической щедростью охватывает, казалось бы, взаимоисключающие стихии бытия, овладевает ими, использует их для построения своего художественного мира.

Две завершающие главы (Х и XI) первой части воссоздают победу живого мира в Мертвом доме; как и всегда у Достоевского процесс этот сложен и противоречив. Каждый арестант словно проверяется ситуацией праздника, театрального представления. Не случайно Акиму Акимовичу с его формальным бесчувственным исполнением обряда не находится места в воспоминаниях рассказчика о представлении.

Десятая и одиннадцатая главы первой части, так же как и все другие, представляют собой по организации своеобразную эпическую целостность и вместе с тем включены в общую динамику повествования. Сосредоточенность рассказчика на судьбе самых разных арестантов в

---

18. Михайловский Н.К. Жестокий талант.- В кн.: Литературно-критические статьи. М., 1957; Берлинер Г. Достоевский как изобразитель дореформенной каторги.- Каторга и ссылка. 1933, № 10. См. также очень точное замечание М.М.Бахтина о том, что мрачный колорит даже там, где он есть в произведениях Достоевского, не является последним словом (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд.3. М., 1972, с.285).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

предыдущих главах подготовила возможность предельно обобщенного тона повествования с почти не выявленной субъектностью в X и XI главах.

В них рассказчик совершенно уподобляется летописцу, почти полностью растворяясь в своем предмете. Его повествование насыщено глагольными формами прошедшего времени обобщенно или неопределенно-личной окраски, например: "Иные ходили с заботливым и суетливым видом" (с.104); "Кто знает, сколько воспоминаний должно было зашевелиться в душах..."(с.104); "Арестант бессознательно ощущал, что он этим соблюдением праздника как будто соприкасается со всем миром..." (с.105). Здесь не встретишь игры разными временными планами рассказа, все происходит в общем "праздничном" времени, когда в каждом миге живет все богатство противоречий. Перед нами ситуация наиболее полной и яркой жизни каторжного мира.

Динамика повествования в X главе материализует нарастающее всеобщее ожидание чего-то необычайно радостного, в этом чувстве сливаются мечты всех арестантов, о вольной настоящей жизни. Разрешается же это ожидание обманом надежд и пьяным разгулом в остроге. К концу нарастают приметы удушливой "адской" атмосферы. Рай и ад оказываются двумя полюсами одного явления, противоречиво сосуществуют в душе каждого. "Между тем начинались уже и сумерки. Грусть, тоска и чад тяжело проглядывали среди пьянства и гульбы. Смеявшийся за час тому назад уже рыдал где-нибудь, напившись ч е р е з к р а й ... Весь этот бедный народ хотел повеселиться, провесть весело великий праздник - и, господи! какой тяжелый и грустный был этот день чуть не для каждого. Каждый проводил его, как будто обманувшись в какой-то надежде" (с.111).

Переломный момент наивысшей напряженности повествования, когда от ожидания арестанты переходят к пьяному разгулу, разрешается песнями и частушками, то есть опять-таки ситуацией общей жизни, в которой преодолевается "мертвое" начало.

В момент спектакля осуществляется единство всех зрителей в радостном переживании духовного освобождения силами искусства.

Таким образом, в общем движении повествования X глава - это как бы предчувствие подлинного праздника, неудавшаяся репетиция. Ожидание чуда, свободы извне обнаруживает свою внутреннюю несостоятельность; никто не в силах дать обитателям Мертвого дома свободу и радость. Состояние радостного свободного единства всех арестантов в

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

совместном переживании искусства творится самими каторжными, предстает как результат их внутренней активности, в котором обнаруживаются богатейшие потенциальные силы народа. Недаром представление заканчивается карнавальным мотивом пляски мертвеца, в котором осуществляется преодоление прошлого, утверждение силы и мощи живой жизни: "Наконец раздается "Солнце на закате", мертвец о ж и в а е т и в с е в р а д о с т и начинают плясать"(с.129).

Вторая часть "Записок" начинается переходом в новый круг "ада", который собственно лежит за пределами Мертвого дома,- это госпиталь. Постепенно сфера "мертвой жизни" расширяется, она уже не ограничивается пространством острога, а распространяется на всю русскую действительность, проникая из внешних слоев бытия внутрь человеческой личности, в ее психологию и мировосприятие.

Тон повествования в трех первых главах ("Госпиталь") II-й части по-прежнему бесстрастный, напоминающий летописный. По мере движения повествования рассказчик, все более проникающийся точкой зрения общей жизни, стремится к выявлению целостного нравственного смысла происходящего.

Все чаще в его рассказе появляются своеобразные формулы расширения пространства повествования, подобные гоголевским в "Мертвых душах". Касаются они как малозначительных бытовых подробностей, так и коренных черт национального характера, например: "Кровати были деревянные, окрашенные зеленой краской, слишком знакомые в с е м и к а ж д о м у н а Р у с и ..."(с.131); "Много лекарей на Р у с и пользуются любовью и уважением простого народа" (с.142); "Правда, наш народ, как, может быть, и весь н а р о д р у с с к и й, готов забыть целые муки за одно ласковое слово, говорю об этом как об факте, не разбирая его на этот раз ни с той, ни с другой стороны" (с.150).

Распространяя меры острожной "мертвой" жизни на всю окружающую действительность, рассказчик делает предметом своего исследования народное сознание, народный способ мировосприятия, пытаясь понять его слабость и силу. С самыми страшными проявлениями "мертвой" стихии сталкивается рассказчик в госпитале; не раз прозвучит здесь упоминание об удушливом, зараженном воздухе, этот символ переводит повествование из конкретно-бытового в библейно-обобщающий план. Тоска больных по "свежему" воздуху станет воплощением стремления к иной, нравственно здоровой жизни. Ощущение трагизма боль-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ной русской действительности нарастает на протяжении первых четырех глав П-й части.

В начале П-й части (главы I-IУ) беспросветность жизни, проникнутой насилием и угнетением, кажется, достигает своего предела.

5-ая глава "Летняя пора" переводит развитие художественного смысла повествования в иное русло: если третий круг "ада" в госпитале характеризует "мертвенность" и бесправие русской жизни, то У-УI главы исследуют нравственные основы народной жизни, проявляющиеся в мироотношении и психологии как отдельных людей, так и каторжного семейства в целом. Рассказчик постигает не определенную личность, как это бывает в романе, а тип общей жизни, народное сознание в целом.

Рассказчик пересказывает точку зрения общего мнения беспристрастно, как бы со стороны, однако реализуя в повествовании тот минимум приближенности к ней, "вживания", который способствует сочувствию читателя. И постепенно самый ход рассказа фиксирует некую чрезмерность во всяком порыве вчера еще подневольного человека; так, стремясь к свободе, он становится порой рабом этого всепоглощающего желания, которое разрушает самую его жизнь. Здесь видится рассказчику корень трагедии национального характера, когда невозможность реализовать свое человеческое предназначение находит уродливый исход: "У нас в остроге мне указали на одного из таких бегунов. Он никаких особенных преступлений не сделал, ... а все бегал, в с ю ж и з н ь с в о ю п р о б е г а л. Кто знает, может быть, при других обстоятельствах из него бы вышел какой-нибудь Робинзон Крузе с его страстью путешествовать" (с.174).

Обстоятельства, уродующие угнетенного, приниженного человека, подробно исследованы рассказчиком ранее, теперь он более пристально вглядывается в тип народного сознания, в психологию внутренне несвободной личности. Причем его интересуют не та или иная яркая индивитуальность из народа, а скорее общие закономерности нравственной жизни каторжников.

Любопытно, что калечащее влияние жизни Мертвого дома рассказчик рассматривает в двух вариантах: на человеке из народа и на образованном дворянине, ибо рабство действительно бьет "одним концом по барину, другим - по мужику". Сразу после обрисовки общего весеннего настроения каторжников он воспроизводит свое тягостное состояние тоски и отчужденности. Проблема разрыва образованного

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

класса и народа при всей горечи личного переживания осмысляется им глубоко и многогранно.

В главе "Каторжные животные" дается ситуация, когда арестанты в момент покупки Гнедка, почувствовав себя хозяевами, обнаруживают свои лучшие качества: сметливость, доброту, юмор. Эту сцену рассказчик дает с позиции наблюдателя, заинтересованного в исходе дела. Все истории каторжных животных интересуют Горянчикова не сами по себе, а лишь в той мере, в какой в них проявляется характер мироотношения арестантов.

Не раз уже отмечался символический характер эпизода освобождения орла[19]; несомненна соотнесенность этого момента повествования с притчей, которую рассказывает Пугачев в "Капитанской дочке" Пушкина. Однако в художественном мире "Записок" этот эпизод должен рассматриваться с учетом всех смысловых ассоциативных связей. В плане бытовом в освобождении орла проявляется тяга каторжников к вольной жизни, орел вызывает их восхищение своей угрюмой непокорностью. Более того, в судьбе пленной птицы им видится отражение своей участи. Но здесь подключается и второй символический план, в контексте которого возникает закономерный вопрос - живая или мертвая стихия проявляется в этом гордом одиноком порыве орла? Думается, что история орла представляет собой своеобразную смысловую параллель судьбе "решительных" людей - Петрова, Куликова,- в которых неутомимая энергия и жажда деятельности носит индивидуалистический характер. Проблема мужества и смелости подобных героев, принадлежащих к тем, кто "для себя лишь хочет воли", все более волнует рассказчика.

В контексте общего движения смысла "живых" и "мертвых" начал история освобождения орла имеет двойственный, противоречивый характер; здесь воистину сходятся противоположности. Само по себе стремление к свободе, казалось бы, свидетельствует о живом начале народного сознания; но, с другой стороны, стихийная индивидуалистически-разбойничья[20] форма осуществления этого стремления, наибо-

---

19. См. об этом: Селезнев Ю.И. Идея свободы и вопросы художественного единства в "Записках из Мертвого дома" Достоевского; Кирпотин В.Я. Достоевский в шестидесятые годы. М.,1966; Мишин И.Т. Образная структура романа Ф.М.Достоевского "Записки из Мертвого дома".- Уч.зап. Армавирского пед.ин-та, 1958,т.3, вып.1.

20. Ср. финал притчи из "Капитанской дочки": "...чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой крови, а там что бог пошлет! - Какова калмыцкая сказка? "Затейлива,-отвечал я ему,- Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину". (Пушкин А.С. Полн.собр.соч.в 10 томах,4-е изд.,т.6,Л.,1978,с.338).

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

лее приемлемая для каторжников, не устраивает рассказчика, связана с уродующим влиянием рабства. История орла внутренне связана не столько с выходом Горянчикова из каторги, сколько с рассказами о беглецах, разбойничающих в лесах, с историей побега арестантов. Недаром в рассказе об орле настойчиво повторяются мотивы гордого одиночества, злобы и ярости: "Он яростно оглядывался кругом"; "гордо и дико, как раненный король оглядывал любопытных"; "одиноко и злобно он ожидал смерти" (с.193-194). Не случайно также Скуратов называет орла "царем лесов"[21].

Думается, также, что значение этого эпизода проявляется и в том, что начало истории рассказчик дает в обычном бесстрастно-летописном тоне, извне, конец же дается в диалоге арестантов, с которыми рассказчик не солидаризуется, здесь ни разу не появляется "мы", никак не заявлено о единстве переживания с ними. Напротив, неудача рассказчика в попытке смягчить орла чем-то напоминает его отчуждение в остроге.

Здесь перед нами один из важнейших моментов повествования, концентрирующего энергию противоречия, которое подробно будет развернуто в следующих главах. Необходимо отметить, что в отличие от афористической краткости пушкинской притчи в "Капитанской дочке" рассказ об освобождении орла, несмотря на очевидность символического плана, разворачивается именно как история из каторжного быта. В этом проявляется одна из основных черт многопланового повествования "Записок" - пересечение конкретно-бытовой и обобщающе-вневременной семантики осуществляются в каждом отдельном моменте рассказа, иногда в пределах одного слова, в этом непрерывном взаимодействии мер сиюминутного и вечного совершается движение повествования.

Осмысливая трагический разрыв образованного класса и народа, который горько переживается рассказчиком в своей отчужденности от мира общей жизни, он прежде всего говорит о своем прежнем неумении "проникнуть во внутреннюю глубину этой жизни". Здесь он прямо предостерегает читателя от слепого следования любым отвлеченным идеям, пусть даже и самым гуманным основанием, ибо оно не избавляет от необходимости духовного усилия для понимания чужой жизни, ко-

---

21. Напомним, что в системе дантовских символов, которые пронизывают "Записки", лес - это прежде всего лес грехов и заблуждений. В этой своей ипостаси данный символ не раз возникает на страницах "Записок из Мертвого дома".

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

торое проявляется в умении целостно и глубоко видеть ее сущность в каждом конкретном случае. Горянчиков замечает, что даже в условиях Мертвого дома причастность каждого человека из народа к общему бытию делает его жизнь более полной и естественной, тогда как трагедия отчуждения дворянина-каторжника от этой общей жизни способна убить его душу. Здесь важен, конечно, не собственно бытовой аспект, это отчуждение трагично для обеих сторон, ибо нравственное чутье народа, не подкрепленное развитым самосознанием, не способно избавить его от уклада "Мертвого дома" во всех сферах жизни. В своем повествовании рассказчик не просто скорбит о трагедии собственного отчуждения от народа, как отмечают некоторые исследователи[22], а наглядно обнаруживает истоки этого явления как в своей прежней слепоте, так и в неразвитости народного сознания. Только в единстве этих двух моментов можно понять ценностную позицию автора-творца,которая дает своеобразное завершение взаимодействию точек зрения издателя, рассказчика и общего мнения.

В контексте этой ключевой проблемы необходимо отметить, что искусственное выделение какой-либо из сторон данного противоречия ведет к разрушению художественной целостности повествования как способа осуществления авторской позиции.

Так, думается, что одностороннее акцентирование бунтарского момента, в котором некоторым исследователям видится проявление стихийной революционности народа[23], во многом выпрямляет и обедняет замысел писателя.

УП глава заканчивается заявлением арестантами претензии начальству, которое кончается их поражением. Рассказчик подробно анализирует ситуацию возникновения и возмущения, делает верные наблюдения над типом народных вожаков, но вместе с тем чрезвычайно остро ощущает, как стихийный, бессознательный характер бунта, его нецеленаправленность обрекает выступление каторжников на поражение. В сцене претензии все мелочи чрезвычайно симптоматичны: и непонимание арестантами попытки Горянчикова примкнуть к претензии "из товарищества", и предостережение поляков, и раскол среди самих каторжных. Неслучайно и то, что в рукописи "Записок" за гла-

---

22. Кирпотин В.Я. Достоевский и шестидесятые годы. Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского, М.-Л.,Наука, 1964.

23. См.указ.работы В.Я.Кирпотина и Г.М.Фридлендера, а также: Карлова Т.С. О структурном значении образа "Мертвого дома".

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

вой "Претензия" следует глава "Товарищи", рассказчик словно бы сталкивает два полюса непонимания - дворян и народ, - показывая слабость и малую жизнеспособность этих начал в их разъединенности. Последние две главы (IX и X) "Записок" особенно важны для понимания динамичного взаимодействия между повествовательной реальностью изображающего и изображенного миров.

Попытка дать внешнесюжетное завершение "Записок" встречается уже в начале IX главы "Побег". Так как природа повествования определяется двумя взаимодействующими линиями - историей становления живой души Горянчикова в процессе постижения им саморазвития стихии общей народной жизни, - то завершение эпического события "Записок" совершается путем постепенного перехода от одной сферы ценностных отношений к другой. Горянчиков в конце повествования четко определяет задачу свою, выделяя обе уже упоминавшиеся линии повествования: "Мне хотелось представить в е с ь н а ш о с т р о г и в с е, что я п р о ж и л в эти годы, в о д н о й наглядной и яркой к а р т и н е" (с.220). И дальше в последний раз дается завершение каждой из двух линий повествования по отдельности, чтобы дать в финальной главе их синтетическое разрешение, в самом способе видения и рассказывания реализовать единство самосознающей личности и народного мировосприятия.

Линия духовного роста Горянчикова завершается рассказом о его нравственном прозрении, ибо от выхода из каторги он ждал "воскресения, обновления, новой жизни", зависящих от перелома его собственной внутренней жизни. Интересно, что на смену увлеченной страстности тона человека, верящего в духовное обновление (в начале рассказа), приходят ноты горького разочарования в финале: "Одинокий душевно, я пересматривал всю прошлую жизнь мою, перебирал все до последних мелочей, вдумывался в мое прошедшее, судил себя один неумолимо и строго и даже в иной час благославлял судьбу за то, что она послала мне уединение, без которого ни состоялись бы ни этот суд над собой, ни этот строгий пересмотр прежней жизни... Я думал, я решил, я клялся себе, что уже не будет в моей будущей жизни ни тех ошибок, ни тех падений, которые были прежде... Но мне больно вспоминать т е п е р ь о т о г д а ш н е м н а с т р о е н и и души моей. Конечно, все это одного только меня касается..." (с.220).

Душевный порыв прежних надежд, казалось бы, наталкивается

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

на сегодняшнюю возможность их осуществления; однако преодоление безысходности этого состояния совершается в процессе создания "Записок", которые продиктованы выстраданным чувством общности со всеми людьми: "Мне кажется, всякий это поймет, потому что со всяким то же самое должно случиться, если он попадет в тюрьму на срок, в цвете лет и сил" (с.220).

Завершающая X глава "Выход из каторги" прямо соотносится с введением от издателя, она представляет собой смысловую параллель введению: если "Записки" начинаются с взгляда рассказчика извне, с точки зрения издателя, далекого от жизненного опыта Горянчикова, то в финале перед нами взгляд на позицию рассказчика изнутри, он помогает решить "загадку" автора "Записок".

Сцене выхода из каторги предшествует размышление Горянчикова о связи своей прошлой, настоящей и будущей жизни. Драма отношений с миром каторги, казалось бы, заканчивается благополучно, но здесь же, как всегда в эпилогах Достоевского, завязывается узел новых противоречий, источник будущего непонимания Горянчикова издателем. Симптоматично впечатление рассказчика от первой прочитанной в каторге книги: "Точно весть с того света прилетела ко мне; прежняя жизнь вся ярко и светло восстала предо мной, и я старался угадать по прочитанному: много ль я отстал от этой жизни? Много ль прожили они там без меня, что их теперь волнует, какие вопросы их теперь занимают?... Надо было привыкать к новому, знакомиться с новым поколением". Это смешение того и этого света (ведь до сих пор жизнь Мертвого дома представляла аналогию аду) неслучайно, здесь противопоставлен мир, в котором рассказчику открылись выстраданные истины, и мир бездумного потребительского существования, с которым Горянчиков столкнется в лице будущего издателя "Записок".

Здесь же намечается ответ на недоумение издателя, почему Горянчиков, не читая книг, кажется образованным человеком. В противовес бессознательному следованию чужому мнению, будь оно книжное или стереотип массового обывательского сознания, рассказчик утверждает право каждого на самобытное решение самых серьезных вопросов. "Потому, живя без книг, я поневоле углублялся в самого себя, задавал себе вопросы, старался разрешить их, мучился ими иногда... Но ведь всего этого так не перескажешь!" (с.230). Итак, своеобразный итог собственного духовного развития изнутри, в рамках изображенного мира, здесь подведен: перед нами художественное завершение мира рассказчика как своеобразного объекта изменения рас-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сказчиком - субъектом повествования.

Художественное завершение эпического события проникновения рассказчика в мир "Мертвого дома" и понимания им диалектического смысла противоречия народа и образованного слоя в малом времени изображенного мира данного произведения разомкнуто в мир большой, а не только в сферу изображающей, творящей активности рассказчика, но и шире - мир всеобъемлющей авторской интенции, в мир вечности.

Совершается это как смысловая параллель входу в острог - здесь же Горянчиков, обходя в последний раз Мертвый дом, широко осмысляет трагедию погибших возможностей: "И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?

То-то, кто виноват?" (с.231).

Почему-то большинство исследователей видело здесь только момент прямого обличения[24], хотя очевидно, что мысль рассказчика намного сложнее. Не только в объективных условиях строя, основанного на гнете и насилии, видится Горянчикову трагедия народа, но и в его собственной пассивности, отсутствии развитого национального самосознания. Поэтому финальный повтор своей особой интонацией горечи и даже своеобразной укоризны переводит проблему из социально-политического аспекта в план нравственно-психологический.

Необходимо заметить, что ни тип мировосприятия Горянчикова, ни его уровень сознания, ни так называемая точка зрения общего мнения не являются последними ценностными инстанциями. Они в свою очередь охвачены всеобъемлющим, подлинно эпическим авторским сознанием, которое не персонифицировано и, по словам М.Бахтина, "присутствует только в целом произведении"[25]. Ненавязчиво обнаруживается отличие авторского сознания от сознания героев и многочисленных повествователей в "Записках". Мировосприятия Горянчи-

---

24. Кирпотин В.Я. Достоевский и шестидесятые годы; Мишин И.Т. Образная структура романа Ф.М.Достоевского "Записки из Мертвого дома"; Шкловский В. "За и против.

25. Бахтин М.М. К методологии литературоведения.- В сб.: Контекст 1974. М., Наука, 1975, с.203.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

кова, как и Белкина, несомненно более ограниченно, по сравнению с авторским, что и мотивируется социально-исторически. Так, поспудный трагизм бытия Горянчикова, лишь изредка прямо прорывающийся в его повествовании, будучи соотнесен с развитием общей жизни, предстает как результат разрыва интеллигенции и народа. Причем авторское осмысление внутренних закономерностей и причин этого разрыва неизмеримо глубже и пронзительнее того, что открывается взгляду Горянчикова. Трагизм мировосприятия Горянчикова сродни белкинскому, в тоне его рассказа звучит затаенная печаль и неудовлетворенность существующим состоянием народного мира, и вместе с тем он далек от индивидуалистически-романтического противопоставления идеала и действительности, постоянно живя ощущением, что корни и истоки любых коренных бедствий в будничной повседневности быта как одной из форм народного бытия, подспудно вызревают в укладе общей жизни.

Эта интонация мудрого понимания истинных основ жизни не исключает эмоциональной сложности, противоречивости его мировосприятия, что проявляется в сплаве целенаправленной волевой активности автора "Записок", сочетающейся с глубоким внутренним трагизмом.

Автор - творец целого - заставляет читателя ощутить сложность и запутанность противоречий русской духовной жизни в конце 50-х - начале 60-х годов, исследуя мертвые и живые начала в сознании каждой из сторон. Авторское сознание обнаруживает себя в соотнесенности частей произведения, в смене ценностных сфер повествования, в организации взаимодействия позиций персонажей и повествователей с движением общего бытия.

Характер всеобщей жизни, ее основные тенденции выявляются в процессе взаимодействия всех ценностных сфер повествования (уровень рассказчика, издателя, сознания героев), охватываемых авторской активностью, которая самой энергией связывания, установлением сложных ассоциативных сцеплений смысла творит эпического обобщение.

На основании всего сказанного выше можно сделать следующие выводы:

Повествование в "Записках" вырабатывает новый тип взаимоотношения с читателем, в очерковой повести активность автора направлена на формирование читательского мировосприятия и реализуется через взаимодействие сознаний издателя, рассказчика и устных рассказчиков из народа, обитателей Мертвого дома. Издатель выступает в

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

качестве первого читателя "Записок" и является одновременно субъектом и объектом изменения мировосприятия.

Слово рассказчика, с одной стороны, живет постоянной соотнесенностью с мнением всех, иначе говоря, с правдой общенародной жизни; с другой - активно обращено к читателю, организуя целостность его восприятия.

Диалогическое взаимодействие сознания Горянчикова с кругозорами других рассказчиков направлено не на их самоопределение, как в романе, а на выявление их позиции по отношению к общей жизни, поэтому во многих случаях слово рассказчика взаимодействует с неперсонифицированными голосами, которые помогают формированию его способа видения.

Обретение подлинно эпического взгляда становится формой духовного преодоления разобщенности в условиях Мертвого дома, к которой рассказчик приобщает читателя; это эпическое событие определяет как динамику повествования, так и жанровую природу "Записок" как очерковой повести.

Динамика повествования рассказчика всецело обусловлена жанровой природой произведения, подчинена реализации эстетического задания жанра: от обобщенного взгляда издалека, "с птичьего полета" к освоению конкретного явления, которое осуществляется с помощью сопоставления разных точек зрения и выявления их общности на основе народного восприятия; далее эти выработанные меры народного сознания делаются достоянием внутреннего духовного опыта читателя. Таким образом, точка зрения, обретенная в процессе приобщения к стихии народной жизни, выступают в событии произведения одновременно средством и целью.

Характер авторской активности в "Записках" определяется диалектическим единством личностного и внеличностного начал, организующим целое повествовательного мира.

Так, введение от издателя дает установку на жанр, остраняет фигуру основного рассказчика Горянчикова, дает возможность показать его и изнутри, и извне, как субъект и объект повествования одновременно. Движение повествования внутри "Записок" определяется двумя взаимосвязанными процессами: духовным становлением Горянчикова по мере его проникновения в саморазвитие народной жизни.

Внутренняя напряженность взаимодействия индивидуального и коллективного миросозерцания реализуется в чередовании конкретно-

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

сиюминутной точки зрения рассказчика-очевидца и его же итоговой точки зрения, дистанцированной в будущее как время создания "Записок", а также точки зрения общей жизни, предстающей то в ее конкретно-бытовой варианте массовой психологии, то в сущностном бытии универсального народного целого.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского.- М., 1963.
2. Творчество Достоевского. М., 1959.
3. Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. М.-Л., 1964.
4. Селезнев Ю.И. В мире Достоевского. М., 1980.
5. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985. (гл. Оригинальные жанры).
6. Кирпотин В.Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966.
7. Лакшин В. Биография книги. М., 1979.
8. Селезнев Ю.М. Идея свободы и вопросы художественного единства в "Записках из Мертвого дома". - В кн.: Писатель и жизнь. М., 1975, с.116-126.
9. Проскурина Ю.М. "Записки из Мертвого Дома" Ф.М.Достоевского и "Житие одной бабы" Н.С.Лескова (художественная позиция и образ автора).- В кн.: Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Свердловск, 1976,с.30-47.
10. Карлова Т.С. О структурном значении образа "Мертвого дома" - В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Т.1.Л., 1974, с.135-146.

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

"Разговор книгопродавца с поэтом"
А.С.Пушкин ..... стр. I
"Роман в стихах А.С.Пушкина "Евгений
Онегин"(опыт суммарной характеристики)..... стр. 32
"Мертвые души" Н.В.Гоголя..... стр. 84
"Герой нашего времени" М.Ю.Лермонтова..... стр. 109
"Записки из Мертвого дома" Ф.М.Достоевского..... стр. 127

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

Заказ 63 Тираж 500

Ротапринт областного управления статистики

Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru

1-981905
Digital Library (repository)
of Tomsk State University
http://vital.lib.tsu.ru