АВТОР И ТЕКСТ

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
UNIVERSITÄT HAMBURG

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СБОРНИК

Совместное серийное издание научных трудов
под редакцией В. М. Марковича и Вольфа Шмида

Выпуск 2

АВТОР И ТЕКСТ

Сборник статей

Под редакцией В. М. Марковича и Вольфа Шмида

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА
1996

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов 7

Светлана Евдокимова (Провиденс, США). Процесс художественного творчества и авторский текст 9

Маттиас Фрайзе (Ольденбург). После изгнания автора: литературоведение в тупике? 25

М. Н. Виролайнен (С.-Петербург). Автор текста истории: Сюжетообразование в летописи 33

Рольф Фигут (Фрибур). Автор и драматический текст 53

П. Е. Бухаркин (С.-Петербруг). Автор в трагедии классицизма (Предварительные замечания) 84

Джеральд Майкльсон (Лоренс, США). Пушкин и Чаадаев: воображаемая встреча в Крыму. Автобиографическое и символическое в третьем послании «Чаадаеву» 105

Томас Шоу (Мадисон, США). Проблема единства позиции автора-повествователя в «Евгении Онегине» 114

Дэвид М. Бетеа (Мадисон, США). Славянское дарение, поэт в истории и «Капитанская дочка» Пушкина 132

В. М. Маркович (С.-Петербург). Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака: «Герой нашего времени» — «Доктор Живаго». 150

А. Б. Муратов (С.-Петербург). Автор-рассказчик в рассказе Тургенева «Бежин луг» 179

Н. Д. Тамарченко (Москва). Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А. Н. Островского 193

Ян ван дер Энг (Амстердам). Новаторские приемы построения романа Л. Н. Толстого «Война и мир» (Разработка и дополнение тезисов Э. Муира) 213

Оге Хансен-Лёве (Мюнхен). Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» 229

Вольф Шмид (Гамбург). «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или Роман о двух концах 268

О. В. Евдокимова (С.-Петербург). Поэтика памяти и авторская позиция в прозе Н. С. Лескова: «Детские годы. (Из воспоминаний Меркула Праотцева)» 288

Савелий Сендерович (Итака, США). О чеховской глубине, или Юдофобский рассказ Чехова в свете иудаистической экзегезы 306

Дж. Даглас Клейтон (Оттава). Улыбка Константина: К проблеме поэтического языка Чехова 341

Райнер Грюбель (Ольденбург). Автор как противо-герой и противообраз: Метонимия письма и видение конца искусства у Василия Розанова 354

Феликс Филипп Ингольд (Санкт-Галлен). Портрет автора как безличности: К вопросу об эстетике и поэтике русского кубофутуризма 387

Дагмар Буркхарт (Мангейм). Автор, лирическии субъект и текст у Осипа Мандельштама 408

Йохен-Ульрих Петерс (Цюрих). Я и Мы: Трансформация авторского «Я» в автора дневника в романе Е. Замятина «Мы» 429

В. С. Баевский (Смоленск). Последняя Книга Б. Пастернака: О динамике отношения «автор — текст» 445

Указатель имен и названий произведений 461

ОТ РЕДАКТОРОВ

На протяжении некоторого времени (наиболее заметно — с конца 1960-х до середины 1980-х годов) понятие «автор» было достаточно непопулярным в западном и отчасти в российском литературоведении. В это время резко уменьшился интерес к писательскому созданию, творческому процессу, вообще к вопросу о связи между текстом и его реальным творцом. Несколько ослаблен был также интерес к внутритекстуальной авторской позиции и ее выражению, к вопросу об авторе как организующем центре структуры текста и его смысловом фокусе. В конечном счете это означало падение интереса к вопросам о целостности жудожественного текста и его интенциональности (постольку, поскольку источником и того, и другого издавна признан именно автор).

В последнее время (возможно, по «принципу маятника») интерес к проблеме автора повсеместно начинает восстанавливаться. Участники публикуемого сборника объединены желанием способствовать дальнейшему ходу этого процесса. При всем различии взглядов и методологических ориентаций они сходятся в двух пунктах: признают закономерным разрушение представлений об авторском моноцентризме в литературном произведении и в то же время не согласны с растворением авторской интенции в безличных общих структурах мышления и языка. Исходя из этих предпосылок, участники сборника считают полезным возвращение литературоведения к «немодной» проблеме. Выбранный ими путь возвращения к ней можно оценить как неторопливый, рассчитанный на долгосрочную перспективу. Сборник посвящен не столько попыткам принципиально нового теоретического осмысления проблемы как таковой, сколько историко-литературным исследованиям, которые призваны продемонстрировать продуктивность подходов, учитывающих существование проблемы автора, для рещения конкретных литературоведческих задач. И прежде всего — для изучения конкретных литературных текстов.

Публикуемый сборник должен в очередной раз напомнить о том, что интерес к проблеме автора и внимание к текстам, уважение прав текста взаимно предполагают друг друга. Сборник должен также показать, что изучение текста с учетом проблемы автора позволяет приблизиться к самому важному в структуре и смысле изучаемого. Сборник, по замыслу его инициаторов и участников, должен способствовать и более точным характеристикам литературных жанров и направлений, сменяющих

друг друга в литературном процессе. В конечном же счете характеристики отдельных текстов и дискурсов могут дать материал для более точного представления об авторстве как определенном историческом типе отношений между человеком и высказыванием. Иненно такой путь, ведущий через область исторической поэтики, как раз может стать путем продвижения к новой теоретической разработке проблемы автора и, соответственно, вопроса о соотношении автора и текста.

*

Настоящий сборник является вторым выпуском основанной редакторами «joint-venture» серии «Петербургский сборник». Первым выпуском этой серии был сборник «Русская новелла. Проблемы теории и истории», вышедший в свет в 1993 году.

По принципам совместного предприятия редакторские и издательские задачи были разделены между университетами-партнерами. Редактирование статей и печатание тиража были осуществлены в Санкт-Петербурге. Компьютерный набор и корректура осуществились в Гамбурге. Решая эти две задачи, гамбургский редактор воспользовался помощью магистра Христине Гёльц, магистра Карин Пафорт, Сильвии Шрайбер, доктора Рейнхольда Фогта.

В. М. Маркович, В. Шмид

СВЕТЛАНА ЕВДОКИМОВА
(Браунский университет, Провиденс, США)

ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И АВТОРСКИЙ ТЕКСТ *

1

В критике последнего времени, начиная с формалистов и школы так называемого «нового критицизма», заметно проявляется пренебрежительное отношение к авторскому замыслу и к роли процесса художественного творчества, в результате которого возникло то или иное произведение. В самом деле, какое дело читателю до авторского замысла и творческого акта, породившего данное произведение, если он, читатель, имеет дело только с окончательным продуктом творчества, с произведением искусства, отделившимся от автора и существующим совершенно независимо от него? Провозгласив «смерть автора» и независимость текста, такие влиятельные критики, как Ролан Барт и Мишель Фуко, действительно, в какой-то степени «эмансипируют» текст, освобождая его от интерпретации, навязанной самим автором, его биографией или архивными материалами и открывая его для новых прочтений, сознательно не предусмотренных автором, но возможных на основе латентных значений, которые несет в себе текст и которые пробуждает читатель-интерпретатор. Определенная доля солипсизма, свойственная данному подходу, находит философское обоснование в представлении, ставшем аксиомой по крайней мере со времен Канта, что не существует реальности вне нашего сознания. Крайним выражением такого «литературоведческого солипсизма» можно считать работы некоторых американских пост-структуралистов, ярким примером которых является теория интерпретации, выдвинутая Стэнли Фишем. Фиш категорически отрицает существование единого авторского текста. Существуют только определенные «стратегии интерпретации», которые каждый отдельный читатель волен использовать или не использовать в процессе чтения, или, как предпочитает называть этот процесс Фиш, «написания» текста анализируемого произведения.[1] Таким образом «смерть автора» сопро-

* Автор пользуется случаем высказать благодарность Национальному Фонду по Развитию Гуманитарных Наук (National Endowment for the Humanities) за предоставление стипендии для работы над темой, часть которой рассматривается в данной статье.

[1] См., например, статью Фиша «Interpreting the „Variorum“», в которой Фиш обос-

вождается рождением соавтора, т. е. читателя, как и было провозглашено еще Бартом («рождение читателя должно осуществляться за счет смерти автора»[2]). Усиление роли читателя и расширение его прав на текст автора приводит к своеобразному литературному феномену, который ближе всего к историческому явлению самозванства. При этом умирает не только автор, но и понятие о едином тексте. Разрушается единый текст и возникают *тексты*, являющиеся продуктом интерпретации (или, точнее, «соавторства») каждого отдельного читателя. Как известно, самозванство явление серийное. Если возникают условия для самозванства (которые всегда связаны с ослаблением центральной власти или, в контексте литературном, автора), то, как правило, появляется не один самозванец, а несколько, и потенциально их число может быть неограниченным.

По мере демократизации общества понятие самозванства легитимизуется и то, что изначально представлялось узурпацией, воспринимается как узаконенный плюрализм. Сосуществование различных, но равноценных интерпретаций, так же как и различных идеологий, возможно в обществе, преодолевшем политический авторитаризм, или, говоря другим языком, провозгласившем смерть автора. Итак, мы по-новому читаем старые тексты, проецируя на них свое индивидуальное сознание и дух времени — процесс неизбежный, но только в последнее время ставший сознательным.

Такой подход в значительной степени стирает различие между автором и читателем, а значит и между писателем и исследователем. Между тем, такая разница есть, и выражается она в первую очередь в том, что автор создает текст, а исследователь создает текст *о* тексте. Но есть ли какое-нибудь принципиальное отличие между художественным произведением и литературоведческим или историческим исследованием? Многие современные теоретики литературы (Леви-Стросс, Барт, Уайт) утверждают, что нет. Так, например, Барт, определяя свое отношение к проблеме «наука или литература», провозглашает «гомогенность» структурализма и литературы[3]. «Логическим развитием структурализма» — настаивает Барт, — «может быть только присоединение к лите-

---

новывает «исчезновение текста»: «Значение не извлекается из текста, а делается, причем делается не при помощи закодированных форм, а при помощи стратегий интерпретации, которые вызывают эти формы к жизни» (*Fish S.* Interpreting the «Variorum» // Twentieth-Century Literary Theory / Ed. K. M. Newton. New York, 1988. P. 240).

[2] *Barthes R.* The Death of the Author // Twentieth-Century Literary Theory / Ed. K. M. Newton. New York, 1988. P. 157.

[3] *Barthes R.* Science versus Literature // Twentieth-Century Literary Theory / Ed. K. M. Newton. New York, 1988. P. 141.

ратуре не как к объекту анализа, а как к деятельности, связанной с писанием»[4]. Ставя под вопрос само понятие «научной» истории, Хэйден Уайт, продолжая войну с традиционным научным дискурсом, утверждает, что распределение и осмысление исторического материала носит в основе своей художественный характер.[5] И литературное произведение и, например, чисто исторический труд опираются на одни и те же риторические приемы, на одни и те же принципы построения сюжета. Историческая концепция формируется по законам литературных жанров.

Даже если признать эти аргументы справедливыми, очевидно, что в корне их лежит скептицизм по поводу позитивистского отношения к литературоведческим и историческим исследованиям. Этот скептицизм в свою очередь является следствием духа времени, следствием кризиса позитивистского сознания девятнадцатого века, а потому явлением не абсолютным, а историческим. Типичным примером могут служить исторические построения Толстого. Нападки Толстого на «литературность» историков являются по сути выражением того же самого скептицизма в отношении позитивистской науки, который постепенно овладел сознанием двадцатого века. Не веря в научность истории, Толстой отказывается от использования чисто «научных», «позитивистских» фактов.

Необходимо признать, что сами концепции искусства и науки не статичны, а следовательно, и сходства и отличия между ними непостоянны. Так, например, представление об историографии в восемнадцатом веке существенно отличалось от взгляда на историю как науку, ставшего нормой в веке девятнадцатом. Если девятнадцатый век последовательно стремился к определению отличий между историей и литературой, теоретики (а часто и практики) двадцатого века уделяют значительно больше внимания тому, что их объединяет. По мере изменения наших представлений об истории и литературе конкретные проявления литературного и исторического дискурсов тоже меняются. Что бы мы ни говорили о различиях и сходствах между искусством и наукой, это может быть справедливо только по отношению к современному периоду. Вполне возможно, что работы многих современных пост-структуралистов, действительно, мало отличаются от «литературы» (fiction), к чему, казалось бы, теоретики пост-структурализма сознательно стремятся, хотя и продолжают, как правило, относить свои труды к сфере деятельности академической.

---

[4] Там же.

[5] *White H*. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, 1987. P. XII.

Это не означает, однако, что литературоведческие работы, написанные в другое время и основанные на совершенно иных исконных представлениях и предпосылках, следует также относить к современным литературно-научным гибридам.

Более того, если согласиться с постулатом о вторичности реальности по отношению к сознанию, то нужно будет признать, что конкретные представления о том, что представляет собой наука и что представляет собой искусство, «программируют» возникающие в данное время типы науки и искусства и их взаимоотношения. Если историки типа Ранке верили в то, что они воссоздают реальность «как она была на самом деле», то независимо от степени успеха в передаче истины, они создавали тип исследования принципиально отличающийся от тех, которые ставили под сомнение саму возможность аутентичной передачи фактов. Эти два типа историков неизбежно будут обращать внимание на различные факты и различные детали. То, что будет существенно для одних, оказывается бессмысленным для других.

В теории литературы, по крайней мере начиная с Бахтина, часто подчеркивается, что определенные пространственно-временные представления, а также причинно-следственные отношения определяют тип повествования и жанр произведения. В современной науке, а точнее в физике элементарных частиц, установлено, что нет метода наблюдения, который бы не входил во взаимодействие с наблюдаемым предметом. Как известно, результаты некоторых экспериментов, имеющих дело со светом, зависят от конкретных целей наблюдателя. Именно в зависимости от целей наблюдателя и эксперимента один и тот же феномен может восприниматься и интерпретироваться или как волна, или как частица. К аналогичным выводам пришли в шестидесятые годы и американские психологи, которые путем серии экспериментов доказали, что результат психологических опытов часто зависит от априорного убеждения экспериментатора.

Очевидно, что различие в изначальных установках автора и читателя (или писателя и исследователя) приводит и к принципиальному отличию текста автора от текста *о* тексте автора, созданного исследователем. Иными словами, отличия между произведением искусства и научным исследованием по крайней мере отчасти являются следствием различных изначальных предпосылок, которые лежат в основе работы художника или ученого.

Таким образом, проблема стирания границы между искусством и наукой (или между искусством и такими сферами деятельности, как литературоведение и история) в конечном счете сводится к проблеме веры в существование объективной реальности. Традиционно научное иссле-

дование отличается от художественного в первую очередь тем, что предпосылкой всякого научного исследования является вера в существование объективной реальности. Если этой веры нет, то нет и научного сознания, а, следовательно, и научного исследования в строгом смысле этого слова. В этом случае разговор об открытой границе между искусством и наукой становится в значительной степени праздным. Отличия безусловно стираются, как только исследование перестает опираться на веру в объективную реальность. Такое исследование действительно перестает быть научным и, следовательно, принципиально ничем не отличается от художественного вымысла. Если же представление об истине, которое лежит в основе научного труда, основывается на подверженных проверке и опровержению данных, то такое исследование может условно называться научным, даже если оно не представляет собой точно выведенной формулы.

Как художественная литература, так, скажем, и история опираются в той или иной степени на реальность, на воображение, на вдохновение и язык. В этом смысле граница между творчеством художественным и научным может казаться размытой, что и утверждалось неоднократно в современной теории литературы. Если, однако, рассмотреть художественное и историческое (научное) произведения в развитии, то отличия между ними станут более очевидными. Хотя творческие процессы, приводящие к созданию произведений искусства и истории, могут до определенной степени совпадать (как, например, собирание и отбор материала, работа воображения, развитие концепции и придание материалу сюжетной формы по законам риторики), их методы того, что Чарлз Пирс, родоначальник прагматизма и семиотики, называет «fixation of belief» (установка мнения, или верования), принципиально отличаются. Целью любого научного исследования, как утверждает Пирс, является переход от состояния сомнения к состоянию уверенности, т. е. к установлению устойчивого мнения. Различая четыре основных метода «обоснования верования» (метод фанатичного упорства, метод авторитета, метод *a priori* и метод научный), Пирс настаивает, что только научный метод «представляет отличие между правильным и ложным»[6]. Научное

---

[6] *Peirce Ch.* Philosophical Writings. New York, 1955. P. 19. Любопытно, что в литературоведческих работах последнего времени, опирающихся на критический аппарат пост-структурализма и пост-пост-структурализма, как правило, применяется метод, который Пирс определяет как метод *a priori*, т. е. метод, характерный, согласно Пирсу, для метафизики. Этот метод «установления мнения» Пирс сближает с методом, «при помощи которого вызревают художественные концепции» (там же. P. 15). Открыто аппроприируя метод, осознаваемый как метод художественного или метафизического мышления, литературная критика пост-структурализма во многом

мнение не зависит ни от каких обстоятельств, которые не имели бы отношения к фактам, его определяет «некое внешнее постоянство — нечто, на что наше мышление не оказывает влияния»[7].

Научное исследование, таким образом, предполагает постоянную поверку реальности новыми фактами и «открытость» концепции, которая может быть полностью пересмотрена под влиянием новых данных. Хотя художник в процессе работы тоже может полностью изменить свою концепцию и отклониться от первоначального замысла, это изменение *не обязательно* зависит от приобретения новой фактической информации, лежащей вне сферы его мышления, а, напротив, как правило, является результатом неуловимых изменений внутри его собственного сознания.

Различия в представлениях о творческом процессе не только определяют разницу между научным исследованием и художественным творчеством, но и приводят к формальным отличиям между разными произведениями искусства. Не имея возможности в данной работе дать полный обзор существующих концепций творческого процесса, приведем лишь несколько характерных примеров. Если сравнить, например, метод «автоматического письма» (écriture automatique), постулируемый теоретиком французского сюрреализма Андре Бретоном, с классическим представлением о творческом процессе как методическом применении определенных правил и литературных приемов, сформулированном,

---

подвержена тем же недостаткам, которые свойственны методу *a priori* в определении Пирса. Исконной предпосылкой выводов, к которым приходят на основании этого метода, является точка зрения, ориентирующаяся не на факты, а на то, во что «мы находим себя склонными верить», т. е. то, что представляется нам «не противоречащим разуму» (там же. P. 15). Ср., например, утверждение Фиша, что интерпретация текста тем или иным образом зависит не от объективных свойств самого текста, а от нашей склонности использовать те или иные «стратегии интерпретации». При этом, настаивает Фиш, «эти стратегии первичны по отношению к акту чтения и таким образом определяют форму того, что мы читаем, а не наоборот, как обычно принято думать» (*Fish S.* Interpreting the «Variorum». P. 238). Итак, Фиш открыто провозглашает априорный метод как единственно возможный способ интерпретации. — Рассмотрим, однако, как Пирс критикует метод *a priori*. Являясь, по Пирсу, «выражением инстинкта, который должен быть основной причиной верования во всех случаях», этот метод сводит исследование к «чему-то вроде развития вкуса», т. е., в конечном счете, он является выражением моды (*Pierce Ch.* Philosophical Writings. Pp. 16—17). Мода же не только непостоянна, но часто и произвольна, т. к. развитие чувств и вкусов может зависеть и от случайных причин. Итак, если метод интерпретации, постулируемый Фишем, является по сути методом априорным, становится понятным, почему литературная критика последнего времени так подвержена моде и так склонна развивать определенный набор «модных» идей.

[7] *Pierce Ch.* Philosophical Writings. P. 18.

скажем, таким представителем классицизма, как Буало, то отличия в понимании творческого метода со всей очевидностью проявятся и в формальных признаках конкретных результатов этих двух типов творчества. Стремясь к выявлению подсознательного, к мысли, не скованной контролем разума, «автоматическое письмо» приводит к созданию текста, в котором сосуществуют понятия несовместимые, часто отсутствуют логические связи, что проявляется как на уровне синтаксиса, так и на семантическом уровне. Напротив, строгое применение правил классической риторики обусловливает «математическую» логичность построения, любовь к строгим формам и каноническим жанрам. Сопоставляя концепцию творчества, характерную для романтической традиции, с классической, Гэри Сол Морсон справедливо замечает, что представление о творческом процессе как последовательном приложении определенных технических навыков приводит к созданию произведения, отличающегося «сильной концовкой и удовлетворяющего чувству структуры и единства».[8] Традиция же романтическая, культивирующая представление о творчестве как озарении и пренебрегающая правилами в пользу воображения и вдохновения, имеет тенденцию к открытым концовкам, так что «отсутствие концовки становится наиболее подходящей формой заключения».[9]

2

Итак, если существует несомненная связь между концепцией творческого процесса и продуктом его реализации, то рассмотрение авторского замысла и авторского осмысления творческого процесса может оказаться важнее, чем это часто принято думать. Заслуживает внимания и взаимодействие между читательской интерпретацией произведения искусства и читательским представлением о творческом акте, это произведение породившем. При этом представление читателя о творческом процессе, в результате которого возникло данное произведение, не обязательно совпадает с авторским, что приводит и к отличиям в прочтении авторского текста самим автором и его читателем.

Рассмотрим, как писатели проецируют свое представление о процессе творчества и как это представление не только формирует собственно авторский текст, но и направляет читателя в его интерпретации текста автора.

---

[8] *Morson G. S.* Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in «War and Peace». Stanford, 1987. P. 179.

[9] Там же, P. 180.

Характерно, что создание мифов о творчестве имеет столь же древнюю историю, как и само искусство. При этом наблюдается несколько одновременно сосуществующих традиций, выражающих порой прямо противоположные представления о творческом процессе. Ср., например, представление о творчестве как божественном безумии (миф об Орфее, об Эмпидокле, легенда о Сапфо) и альтернативный взгляд на искусство как «изобретение» (Гермес). Продолжая эти традиции, писатели и художники создают свои собственные мифы о творчестве, формируя таким образом новый взгляд на творческий процесс, отражающий новый тип художественного текста. Неслучайно изображение художника является довольно распространенным топосом в произведениях искусства, приведшим к возникновению особых литературных жанров (Künstlernovelle и Künstlerroman), в основе которых лежит жизнь художника, его дилеммы и изображение творческого процесса, приводящего к созданию произведения искусства. Примеров таких новелл и романов множество, начиная с Гете и Гофмана и кончая Томасом Манном и Кафкой. Как роман, так и новелла о художнике являются важным источником информации для понимания авторской концепции творческого процесса. При этом изображение творческого процесса в произведении художественном, будь то Künstlernovelle, Künstlerroman или просто вставной эпизод, изображающий художника в произведении любого другого жанра, обладает определенными преимуществами по сравнению с чисто теоретическими высказываниями писателей о проблемах художественного творчества, поскольку включает в себя как сознательное, так и подсознательное представления о творческом процессе. Художественное воплощение процесса создания произведения искусства, с одной стороны, предлагает читателю ключ к пониманию авторской концепции творческого акта и, следовательно, метод интерпретации, а с другой, — охраняет его от упрощенного о нем представления, выявляя его сугубо индивидуальный характер.

3

В качестве примера такого вставного эпизода, изображающего процесс творчества, рассмотрим главы, посвященные художнику Михайлову в романе Толстого «Анна Каренина».[10] Характерно, что Толстой явно свя-

[10] Этот эпизод привлекал внимание как русских, так и западных литературоведов, начиная с А. Воронского, Е. Купреяновой, В. Ветловской и кончая Джоном Бэйли, Рамвидасом Сильбаджорисом, Гэри Сол Морсоном и Эми Мандельker. Было сделано много важных наблюдений касательно некоторых аспектов этой сцены.

зывает проблему интерпретации с представлением о творческом процессе, т. к. описания творческого акта обрамляют сцену интерпретации картины Михайлова его элегантными посетителями — Анной, Вронским и Голенищевым. Михайлов работает над незаконченным рисунком до появления гостей и возвращается к работе, как только они уходят, высказав каждый свое мнение о картине Михайлова «Христос перед судом Пилата».

Описание творческого процесса Михайлова представляет собой яркий контраст восприятию творчества Вронским или Голенищевым. Для Вронского искусство — это прежде всего техника, это механическое следование правилам. Выбор жанра и стиля для него первичен. Характерно, что Вронский предпочитает работать во французской манере («Более всех других родов ему нравился французский, грациозный и эффектный») и опирается в основном на эстетику классицизма. Голенищев верит в талант художника и «идею» произведения, которая рождается в сознании художника в более или менее законченном виде. Работа же Михайлова не имеет ничего общего ни с механическим восприятием Вронского, ни с представлением об искусстве как готовой идее у Голенищева. Творческий акт для Михайлова представляет собой сочетание случайности и замысла, способности видения и готовности к переосмыслению. Работая над фигурой «человека, находящегося в припадке гнева», Михайлов испытывает неудовлетворение своим рисунком и ре-

---

В частности, критики отмечали, что противопоставление подлинного искусства Михайлова и «ложного» искусства Вронского обнажает неадекватность Вронского не только как художника, но и как любовника (см., например, *Silbajoris R*. Tolstoy's Aesthetics and His Art. Columbus [Ohio], 1990. Pp. 153—154). Проводились параллели между подходом Михайлова к искусству и теорией искусства Толстого, сформулированной им в его трактакте «Что такое искусство?» (см. *Morson G. S*. The Tolstoy Questions: Reflections on the Silbajoris Thesis // Tolstoy Studies Journal. 1991. Vol. 4. Pp. 136—138; *Mandelker A*. A Painted Lady: «Ekphrasis» in «Anna Karenina» // Comparative Literature. 1991. Vol. 43, Nr. 1. P. 8.; *Silbajoris R*. Tolstoy's Aesthetics and His Art. P. 152.; *Bayley J*. Tolstoy and the Novel. Chicago, 1988. Chapter 6.) Особое внимание уделялось рассмотрению картины Михайлова «Христос перед судом Пилата». Так, Купреянова анализирует эту картину с точки зрения моральных категорий «духовного» и «плотского» и отмечает важность выбранной Михайловым темы для тематической и символической структуры романа (*Купреянова Е. Н.* Выражение эстетических воззрений и нравственных исканий Л. Толстого в романе «Анна Каренина» // Русская литература. 1960. № 3. С. 126). Ветловская далее развивает наблюдения Купреяновой о связи тематики картины с романом в целом (*Ветловская В. Е.* Поэтика «Анны Карениной»: Система неоднозначных мотивов // Русская литература. 1979. № 4. С. 17). См. также подробный анализ глав, посвященных художнику Михайлову, в нашей статье: *Evdokimova S*. The Drawing and the Grease Spot: Creativity and Interpretation in «Anna Karenina» // Tolstoy Studies Journal. 1995. Vol 8.

шает найти выброшенный им ранее набросок. Он находит изначальный набросок, но обнаруживает, что бумага «была испачкана и закапана стеарином» (IX, 41—42)[11]. Найденный им лист бумаги представляет собой сочетание авторского замысла с элементами случайности, а именно каплей воска, которая видоизменила рисунок. Не отметая вторжения случайного в творческий процесс, Михайлов не только реагирует на него, но и пытается органически ввести элемент непредсказуемого в свое произведение:

> «Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками.
> — Так, так! — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу» (IX, 42).

Таким образом, случайная форма становится составной частью его концепции. Необходимость становится актом свободы:

> «Можно было поправить рисунок сообразно с требованиями этой фигуры, можно и должно даже было иначе расставить ноги, совсем переменить положение левой руки, откинуть волосы. Но, делая эти поправки, он не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру» (IX, 42).

Описывая творческую историю своих собственных произведений, Толстой нередко высказывает подобные идеи в отношении роли случайного в искусстве. В письме к Страхову от 25 марта 1873 года Толстой так характеризует художественный процесс: «Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который я нынче кончил начерно» (XVII, 728). См. также письмо Страхову от 11 мая 1873: «В письме, которое я не послал Вам, я писал об этом романе и о том, как он пришел ко мне невольно и благодаря божественному Пушкину, которого я случайно взял в руки и с новым восторгом перечел его» (XVII, 733).

Для Михайлова внутренняя логика произведения искусства диктует его форму, и он воспринимает это как необходимость. Ср. признание Толстого, что он позволяет своим героям и роману в целом развиваться согласно внутренним законам произведения и невидимым сцеплениям:

> «Глава о том, как Вронский принял свою роль после свиданья с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять ее, и совершенно для меня неожиданно, но несомненно, Вронский стал стреляться. Теперь же для дальнейшего оказывается, что это было органически необходимо» (XVII, 784—785; письмо Страхову от 23 и 26 апреля 1876).

---

[11] Тексты Л. Н. Толстого цитируются по следующему изданию: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978—1985. Сноски на это издание — в тексте статьи.

Тип творческого процесса, который Толстой здесь описывает, побудил некоторых критиков сделать вывод, что произведение искусства становится независимым от своего создателя и развивается по исключительно внутренним законам, не зависящим от воли художника. Морсон, например, утверждает, будто Толстой хотел внушить своим читателям, что в основе романа «Война и мир» лежит творческий процесс, который Морсон определяет как творчество путем создания потенциальных вариантов («creation by potential»):

> «Начиная лишь с самой неопределенной системы принципов и ресурсов, автор позволяет своему произведению „оформляться“ по мере того как оно пишется. Не имея представления о заключении, он сознательно культивирует неожиданность; композиция — это то, чем она оказывается, связи возникают без предварительного плана, а единство становится лишь единством процесса. Цельность — это явление ex post facto».[12]

Морсон далее утверждает, что в «Войне и мире» «не герои, а действия и события сохраняют радикальную автономию»[13]. Сходную точку зрения высказывает и американская славистка Эми Мандельker, настаивая, что «автономный, органический статус произведения искусства указывает на то, что художник не имеет полного контроля над своим текстом»[14]. Рассматривая сцену с Михайловым, Виктор Террас характеризует творческий процесс художника как «классическое выражение неоплатонической органической концепции творческого процесса»[15]. Следует оговориться, что концепция творчества у Морсона принципиально отличается от представления об «органичности» творческого процесса, которое предполагается Террасом и Мандельker в их интерпретации творческого процесса Михайлова. Морсон справедливо обращает внимание на в сущности отрицание самой идеи процесса в теории

---

[12] *Morson G. S.* The Tolstoy Questions… P. 182.

[13] Там же. P. 188.

[14] *Mandelker A.* A Painted Lady… P. 7.

[15] *Terras V.* Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics. Madison, 1974. P. 19. Такой взгляд на творческий процесс Михайлова основан лишь на образе «снятия покровов» и не включает в себя рассмотрения других важных аспектов творческого акта, которые предшествуют «снятию» этих «покровов». Работа Михайлова, однако, не есть механическое освобождение полностью готового образа от наносных элементов. Это процесс, который включает в себя постоянное переосмысление и сложное взаимодействие сознания художника с реальностью. Одним из немногих критиков, пытающихся рассматривать работу Михайлова именно как процесс, является А. Воронский, который, впрочем, в основном интересуется проблемой интуиции в творческом процессе и преувеличивает пассивность художника (см. *Воронский А. К.* Об искусстве писателя // Избранные стати о литературе. М., 1982. С. 350—367).

«органического» творчества.[16] Будем ли мы называть творческий процесс, описываемый Толстым, «органическим» или «creation by potential», необходимо подробнее остановиться на взаимоотношении творческой воли автора со случаем, который оказывает влияние на авторский замысел. При ближайшем рассмотрении случайности и закономерности в творческом процессе Михайлова обнаруживается, что степень «радикальной автономии» не только произведения искусства, но и описываемых в нем «действий и событий» весьма ограничена.

Разумеется, Михайлов реагирует на случайные формы (как, например, на стеариновое пятно на незаконченном рисунке), но то, *как* он реагирует на случайное, отнюдь не случайно. Его реакция неразрывно связана с «внутренними сцеплениями», с замыслом, с концепцией его работы, с его авторским сознанием. На каждой стадии работы он является не только автором, но и читателем, «вчитывающим» в рисунок то, что сочетается с его замыслом. Выполняя одновременно функцию читателя и автора, художник умеет наблюдать и использовать свое собственное творение. Стеариновое пятно лишь высвечивает то, что автор сам готов и способен увидеть.

Любопытно, что творческий метод, описываемый в этой сцене Толстым, был широко распространен в живописи и в словесном творчестве по крайней мере со времен Леонардо да Винчи. Изображение Толстым работы художника над эскизом «человека, находящегося в припадке гнева», довольно точно соответствует совету Леонардо молодым художникам. В «Трактате о живописи» мы читаем:

> «Внимательно всматриваясь в старые и испачканные стены, в камни или в мрамор с прожилками разного цвета, вы можете вообразить, что видите в них различные композиции, ландшафты, битвы, фигуры, находящиеся в быстром движении, странные лица, платья и бесчисленное число других предметов. Эти неясные линии вдохновляют изобретательного гения на новые формы выражения».[17]

Леонардо предлагает художникам пользоваться быстрым и небрежным наброском, своими собственными незаконченными работами и утверждает, что этот прием может открыть новые возможности для художника. Более того, Леонардо подчеркивает связь между случайными формами и формообразующей силой сознания:

> «…если бросить губку, пропитанную разными красками, о стену, то она оставит на ней пятна, которые могут выглядеть как пейзаж. Правда и то,

---

[16] См. критику Морсоном теорий творческого процесса, которые практически сводят на нет роль самого *процесса* в творчестве, в его недавно вышедшей книге: *Morson G. S.* Narrative and Freedom: The Shadows of Time. New Haven, 1994. Pp. 23—27.

[17] *Leonardo da Vinci.* A Treatise on Painting. London, 1835. P. 216.

что в этих пятнах можно увидеть разнообразные композиции в зависимости от расположения духа, в котором их рассматривать, как, например, головы людей, различных животных, битвы, скалы, моря, облака, леса и тому подобное. Это можно сравнить со звуком колоколов, которые, кажется, говорят нам то, что мы воображаем по собственному выбору. Так и эти пятна, они могут дать нам толчок к композиции, но не учат нас тому, как закончить каждую конкретную часть…».[18]

Очевидно Михайлов — достойный ученик старого мастера.

В своем фундаментальном труде «Искусство и иллюзия» Эрнст Ганс Гомбрич предлагает прекрасный анализ роли случайных форм в искусстве и обсуждает творческий метод, который стал известен в восемнадцатом веке как метод «клякс» (blotting). Гомбрич убедительно показывает, что «то, что мы видим в этих случайных формах, зависит от нашей способности узнать в них те предметы и образы, которые хранятся в нашем сознании».[19] Комментируя использование метода «клякс» художниками, Гомбрич настаивает, что «язык форм был уже готов к тому, чтобы они его спроецировали на чернильные пятна; они стремились к новым сочетаниям и вариациям идей, а не к созданию совершенно нового словаря»[20].

Итак, так ли велика степень «автономии» произведения искусства? То, что Михайлов видит одно, а не другое, не является актом чистой случайности, а указывает на то, что он находится под влиянием своих собственных ожиданий, представлений и творческих установок. Когда он рассматривает действие стеаринового пятна на рисунок, его разум или творческое сознание уже настроены на определенный тип восприятия. Произведение искусства представляет собой результат процесса взаимодействия объективной реальности, которая может быть в достаточной степени случайной, с сознанием художника. Художнику может потребоваться лишь несколько поправок, чтобы запачканный рисунок превратился в желаемую картину. Элементы хаоса могут присутствовать, но художник проецирует свои идеи на неупорядоченную картину мира и таким образом создает порядок. Именно взаимоотношение между индетерминизмом случая и закономерностью проекции авторского сознания, между функцией художника как автора и как читателя и рассматривает Толстой в сцене работы Михайлова над незаконченным рисунком. Как только художник заканчивает акт проекции, ему остается только снять «покровы», т. е. наносное, ненужное.

---

[18] Там же.

[19] *Gombrich E. H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton, 1972. Pp. 182—183.

[20] Там же. P. 186.

Как для Михайлова, так и для Толстого рабочей гипотезой является идея о том, что художник обладает особым знанием, или истиной, и что задача его состоит в том, как это знание передать, или, по терминологии Михайлова, «снять покровы». Михайлов убежден, что:

> «Если бы малому ребенку или его кухарке также открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит. А самый опытный и искусный живописец одною механическою способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания» (IX, 47).

Толстой неоднократно сам выражал подобное мнение. В письме к П. Д. Голохвастову от 17—20 марта 1876 он подчеркивает первичность знания по отношению к актуализации этого знания в какой бы то ни было форме: «Я не хочу даже знать, что Вам работать. Это все равно. Я знаю только то, что есть вещи, которые Вы знаете, а другие не знают, — поэтические или филологические, научные или художественные, только Вам надо эти самые вещи высказать…» (XVIII, 779). Ср. также письмо к Львову от 29 февраля 1876: «…и это знание не слетело мне с неба оттого, что у меня талант (самое глупое, бессмысленное слово), а оттого, что я и любовью и трудом приобрел это знание» (XVIII, 776).

Знание, о котором говорит здесь Толстой, не имеет тем не менее ничего общего с полностью запрограммированным и детерминированным планом; именно поэтому Толстой часто заявляет, что не имеет контроля над своим творением. В этом смысле Толстой не отличается ни от какого другого художника, поскольку предусмотреть все мельчайшие детали даже и небольшой сцены практически невозможно. Скорее, знание это является тем, что художник проецирует или налагает на недетерминированные и часто случайные формы, которые жизнь вызывает в сознании художника. Отсутствие контроля, таким образом, лишь иллюзия. Само собой разумеется, творческий процесс включает в себя случайное, но то, как элементы случайного входят в сознание, интерпретируются и воплощаются, определяется автором. Именно проецирующая сила творческого сознания придает произведению искусства внутреннюю последовательность и цельность.

*

Если концепция творческого процесса неразрывно связана с продуктом творчества и если описание творчества внутри произведения искусства имплицитно подсказывает читателю метод его интерпретации, то какой метод истолкования предлагает в «Анне Карениной» Толстой? Толстой позволяет нам заглянуть в творческую лабораторию Михайлова, чтобы

убедиться, что «правильное» прочтение невозможно, так как любая интерпретация всегда подразумевает трансформацию — идея, которая стала общим местом в современной теории литературы; см., например, наиболее радикальную формулировку этой идеи Гарольдом Блумом:

> «Любой критицизм, будь то риторический, аристотелевский, феноменологический или структуралистский, занимается редукцией, сводя [произведение искусства — *С. Е.*] к образам, идеям, данным предметам, феноменам. Как моральный, так и другие откровенно философские и психологические типы критицизма сводят [произведение искусства — *С. Е.*] к соперничающим с ними концепциям. Если мы это и делаем, мы сводим [поэму — *С. Е.*] к другой поэме. Смыслом поэмы может быть только другая поэма».[21]

Толстой тем не менее показывает, что если и не существует одной единственной правильной интерпретации, различные истолкования текста все же не равны в своей неадекватности.

Независимо от того, работал ли сам Толстой над «Анной Карениной» так, как Михайлов работал над своими картинами, главы, посвященные творческому процессу художника Михайлова, которые можно было бы назвать Künstlerepisode, вызывают у читателя определенное представление о том, как возникает произведение искусства. Это представление в значительной степени определяет границы интерпретации.[22] Читатель будет склонен рассматривать роман Толстого не как воплощение одной или нескольких конкретных идей, или иллюстрацию идеи (такова ошибка Голенищева), не как успешную реализацию определенных литературных приемов (такова ошибка Вронского, позднее в значительной степени повторенная формалистами, которые, что весьма симптоматично, считали, что рассмотрение творческого процесса не имеет эвристической ценности), не как произведение, не имеющее четкой структуры, а, следовательно, и системы органически развивающихся образов, произведение, включающее в себя случайные и не получившие развития детали и мотивы (точка зрения, вытекающая из представления об «автономии» произведения искусства по отношению к автору), а как произведение, являющееся аналогом самой жизни, в которой случайное и закономерное переплетаются в бесконечном процессе творения. В этом

---

[21] *Bloom H.* The Anxiety of Influence. New York, 1973. P. 94.

[22] Ср. развитие проблематики установления границ интерпретации текста Владимиром Александровым в его неопубликованной статье «Alterity, Hermeneutic Indices, and the Limits of Interpretation». Александров выдвигает понятие «герменевтических указателей» (hermeneutic indices), которые, как считает автор, присутствуют в любом тексте и устанавливают семантические ряды возможных интерпретаций (*Alexandrov V.* Alterity, Hermeneutic Indices, and the Limits of Interpretation [unpublished manuscript]. P. 19).

смысле современник Толстого Мэтью Арнольд подошел ближе всего к пониманию творчества Толстого как его хотел представить сам Толстой: «Мы не должны рассматривать „Анну Каренину“ как произведение искусства. Мы должны рассматривать ее как кусок жизни»[23]. Но жизнь, которая представляет собой «Анну Каренину», не есть картина неорганизованного и неуправляемого хаоса. Это жизнь, проникнутая творческим сознанием автора, или, как определяет это сам Толстой, «цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» (XV, 240—241).

[23] *Arnold M.* Anna Karenina as Life, not Literature // Leo Tolstoy. «Anna Karenina» / Ed. George Gibian. New York, 1970. P. 799.

МАТТИАС ФРАЙЗЕ
(Ольденбургский университет)

ПОСЛЕ ИЗГНАНИЯ АВТОРА: ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В ТУПИКЕ?

Автор литературного текста, являвшийся до конца XIX века почти единственным объектом литературоведения, в течении нашего века потерял, казалось бы, не только все свои привилегии, но и даже, с точки зрения науки, свое право на существование. Этот процесс начался отходом формалистов от так называемого биографизма в литературоведении. Формалисты видели автора не иначе, как в функции производителя текста, как мастера с определенными навыками, как техника слова. Личностный и биографический фоны учитывались лишь в той мере, в которой они руководили мастерством, т. е. как литературный быт.[1]

Потом, в теориях структурализма, были заведены понятия «образ автора» и «абстрактный автор».[2] Образ автора, как верхний слой фиктивизированного событийного материала, и абстрактный автор, как имплицитный источник композиции и смысла — оба лишены у структуралистов не только личностного и биографического фона, но и оперативной деятельности фиктивизации и эстетизации, которая еще приписывалась автору теоретиками формальной школы. Такая деятельность для имманентного анализа художественного текста более не была релевантной, так как она логически предшествует самому тексту.

Наконец, постструктурализм отказался и от абстрактного автора. На его функцию — внешне и внутренне дифференцировать произведение искусства, определять его — назначили образ автора, находящийся внутри самого текста. Такой вывод вытекает из изложения бахтинского «карнавального образа» Борисом Гройсом[3] и из интерпретаций Пола де Мэна в его сборнике «Allegories of Reading»[4]. Оба теоретика утверждают,

---

[1] См. *Hansen-Löve A*. Der Russische Formalismus. Wien, 1978. См. особенно главу: «Existenzialisierung der Formalen Methode». S. 571—586.

[2] См., напр., *Schmid W*. Die narrativen Ebenen «Geschehen», «Geschichte», «Erzählung» und «Präsentation der Erzählung» // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9. S. 83—110.

[3] *Гройс Б.* Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция // Russian Literature. 1989. Vol. 26. Pp. 113—130.

[4] *De Man P*. Allegories of Reading. New Haven; London, 1979. См. особенно главы 2 (о Рильке) и 8 (о Руссо).

что у автора нет привилегированной и беспредпосылочной позиции вне текста, что автор не владеет текстом, а сам находится в его власти.

От другой функции, еще оставленной автору структуралистами, от функции олицетворять идентичность и единство произведения, теоретики постструктурализма просто отказались. Автор в такой функции казался им деспотичным и централистическим. Его подозревали в протаскивании определенной идеологии и поэтому вычеркивали его функцию олицетворения единства произведения, руководствуясь намерением расковать текст, освободить те значения, которые не подчиняются его единому владельцу-автору.

С тех пор и до наших дней исследование автора художественного текста не продвинулось ни на йоту. В последние годы мало писалось об авторе, так как считается, что мало что осталось о нем сказать. Успешно освободились мы от его опеки и взяли художественное произведение в собственные руки, в руки читателей и исследователей.

Я не собираюсь искать те вопросы об авторе, которые еще остались нам после того, как шаг за шагом вытесняли его из прежде предоставленной ему позиции. Вместо этого, подвергну сам этот процесс вытеснения исследованию, выявляющему его мотивации и его скрытые цели. Почему автор со своим авторитетом исследователям более не нужен? Почему они так хотели от него отвязаться? Какие последствия имеет лишение власти автора? Исследование ориентируется на упомянутые выше три этапа вытеснения автора: формальная школа, структурализм, и постструктурализм.

1. Этап формализма

Своей ориентацией на производительную сторону эстетики, формалисты на первый взгляд поддерживали позицию автора. Однако, бракуя все его не-творческие аспекты, они, может быть, обедняли само произведение. Дело здесь отнюдь не в индивидуальной биографии автора-человека, вливающейся в «содержание» текста. Нет, личность автора нужна художественному тексту как его человеческий центр. Автор, если он понимает себя как производителя, отграничивает самого себя от созданного им произведения. Как мастер он психологически и духовно остается вне текста. В итоге, создавая произведение, автор избавляется от довлеющего над ним и стесняющего его насилия смысла. Этот давно известный психологический эффект художественного творчества (который, разумеется, далек от эстетической специфики искусства) невольно подчеркивается всеми «производительными» эстетическими теориями. «Текст», говорит производитель, «это — не я, и так и надо». Текст со

своим смыслом, от которого освободился автор, взваливается на читателя. В этом — настоящая функция применения приемов. Прием *действует* на читателя. Что это значит? Текст может существовать только в сфере человеческого мышления.[5] Вне-человеческого, чисто текстового существования у текста нет. Поэтому производитель вынужден оккупировать чужое мышление тем, от чего ему самому хотелось освободиться. Только тогда автор может воздвигнуть рубеж между собой и текстом, т. е. фиктивизировать текст. Автор становится незаинтересованным зрителем, а читатель или его сообщником, или его жертвой.

Все это удается автору только за счет эстетической функции художественного текста: ведь автор отказывается от ответственности за архитектонику текста, т. е. за его человеческую форму (*Gestalt*, а не *Form*) в сфере человеческого мышления.[6] Производимость искусства по рецепту невозможна не потому, что искусство, нарушая укрепившиеся нормы, снова и снова должно предлагать свои приемы в новых функциях, а потому, что автор должен отвечать своей личностью за смысловой потенциал произведения. Без такой ответственности нет архитектоники, а есть только сложное образование, пригодное действовать на мышление, по декрету пассивное и поддающееся влиянию.

Требование, с точки зрения эстетической функции, чтобы автор не отделялся от своего текста, может показаться странным. Не должен ли текст разрывать связь с автором для того, чтобы добыть автономную эстетическую ценность? И да и нет. Понятие «личность» имеет двойной смысл. От своей частной, случайной личности автор должен освободить текст, но от своей общечеловеческой личности, от своей *души* ему нельзя отделить его. Без души человека — а только она является автором в эстетическом смысле — текст не существует в человеческой сфере, человека не касается. Приемология формалистов лишила текст его души — не по легкомыслию, а с намерением снять с автора экзистенциальную ответственность за всю сложность структуры текста, с намерением освободить его от культурной функции авторства. Этому способствовала индустриализация искусства: создалась основа для его заменяемости и воспроизводимости. Образцовую личность автора в человеческом центре произведения заменили рассчитываемым действием на потребителя, историю литературы превратили в сменяющиеся вкусы клиентов. Первый этап теоретического свержения автора не случайно

---

[5] См. *Бахтин М. М.* Философия поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984—1985. М., 1986. С. 128.

[6] См. *Freise M.* Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt a. M., 1993. S. 218—220.

закончился подчинением автора политике. Автор продал свою душу для того, чтобы свободно орудовать приемами, и нечаянно стал «инженером человеческих душ».

2. Этап структурализма

В литературоведении ориентация структурализма на лингвистику влечет за собой грамматизацию всех эстетических отношений. Ролан Барт кратко и точно определил результат этого процесса в статье «Смерть автора»: «Лингвистически, автор есть только инстанция, которая говорит „я“: язык знает субъект, а не личность, и этот субъект — пустой вне самого определяющего его выражения — достаточный для того, чтобы язык удерживался, достаточный для того, чтобы, так сказать, язык исчерпывался»[7]. Структурализм, по образцу лингвистики, оперирует не субстанциями, а функциями. Как и в физике, на месте «метафизических» сил являются формулы, не выражающие ничего кроме эффекта их действия: сила тяжести превращается в кривизну пространства. Структуралист, в поисках роли автора, существенной для художественного текста, ищет не личность, а функцию точки схождения всех смысловых величин. Эту функцию он называет *абстрактным автором.* Здесь термин «автор» и вовсе условный, т. е. ссылка этого термина на явление авторства так же формальна, как ссылка математической формулы на «определенное» ей явление природы. Такая формула остается правдой (т. е. непротиворечивой) и без всякого соответствующего ей явления. Однако структуралисты оперируют абстрактным автором, как будто бы дело было еще в каком-то явлении.[8] Между тем, говорить об авторстве, т. е. о содержании этой чистой функции, структуралисту нельзя, так как у математической функции содержания нет. Нарушая этот запрет, исследователь онтологически реализовал бы формулу, вытекающую из методического самоограничения имманентного анализа. В этом еще не было бы беды: исследователь принимал бы свои размышления о смысле произведения за структурализм. Беда начинается тогда, когда, наоборот, ставят нам, искателям человеческого смысла, математическое опустошение функции авторства в пример. Она начинается тогда, когда математически пустую функцию авторства понимают как смысловую сущность феномена авторства. Так ли поступали структура-

---

[7] *Barthes R*. The Death the Author // Image, music, text. Fontana, 1977. P. 145.

[8] Именно так рассуждает Ю. Лотман в своих работах о Пушкине или В. Шмид в своих работах о Достоевском и о Чехове.

листы? По мнению Барта и Фуко они именно так поступали.[9] Оба теоретика оперируют аргументом, что давно было пора покончить с автором, этим узурпатором текста. Таким образом, текст лишается своего автора, и становится непонятно, откуда он черпает свою релевантность в человеческом мире. Если методическое ограничение исследования исключительно имманентными явлениями текста становится его реальной автономией, то текст не нуждается ни в авторе, ни в читателе. Математическая формула — самодовлеющая, она верна и без соответствующей реальности. Художественный текст не может быть самодовлеющим в таком смысле. Он является не только функцией, он сам *есть* что-то. Рассмотрим поближе последствия автономизации текста.

Абстрактному автору, по́нятому как совокупность приемов, очевидно нет дела до эстетического качества художественного текста. Следственно, не к нему относится справедливое требование о том, что произведение должно быть удачным. Все-таки, такое требование должен выдвигать не только критик, но и литературовед. Автор нужен исследователю как адресат эстетических требований. Претензия текста на художественность подвергается возможности непринятия только тогда, когда эта претензия связывается с человеческим субъектом этого текста.

Главное требование в адрес автора, как уже сказано выше — релевантность в человеческом мире. Откуда берется такая релевантность? Поскольку искусство есть явление чувственное, оно приобретает релевантность не иначе, как через деятельность органов чувств.[10] Такой деятельности у автономного текста нет. Если бы ее совершали только читатели, не было бы того органичного единства текста, на котором структурализм еще держится. Следовательно, за человеческую релевантность текста отвечает автор.

Бесконечной внутренней и внешней дифференцированности чувственного мира не соответствует научная модель текста, по которой текст семиотически определяется как форма организации наличного знакового материала. Знаковая автономия текста не только обедняет его смысл. Она ставит искусство вне человека, и тем самым человека вне художественного текста. Текст никого существенно не касается, никого не захватывает.

Одновременно с этим, для смыслового потенциала словесного искусства остается только то, что имеет меновую стоимость на базаре язы-

---

[9] *Barthes R*. The Death the Author. Pp. 142-148; *Foucault M*. Qu'est ce qu' un auteur? // Bulletin de la Société Française de Philosophie. 1969. No. 63. P. 73-104.

[10] Опасно говорить здесь о «восприятии», потому что этим словом предрешается вопрос о характере процесса деятельности чувств в пользу понимания его как действие на пассивное сознание.

ковых знаков.[11] Смысл вытекает из комбинаторики знаков, он присущ структуре, доступной рациональному образу мышления. Однако то, что еще не сказано, то, что в мышлении еще не сформировалось рационально, черпается из чувственного богатства субъекта. Пользуясь моделью знаковой автономии текста, структурализм не вдается в это богатство, и тем самым конституирует себя как рациональную науку, а текст как ее объект.

3. Этап постструктурализма

Прямо или косвенно говоря об авторстве, теоретики постструктурализма придерживаются определенной схемы. Они проповедуют деиерархизацию текста, тем самым утверждая иерархическую организацию художественного текста с автором во главе. Они вскрывают риторику автора и тем самым утверждают риторическую цель художественного текста. Они принимаются за децентрализацию текста, тем самым тихо утверждая его централистическую организацию вокруг позиции автора. Двойственность их аргументов самим постструктуралистам хорошо известна, но они интерпретируют ее как необходимую диалектику. Однако, что получается из такой диалектики? Бросается в глаза, что все три предпосылки происходят из сферы идеологии, чуть ли не политики. Есть, конечно, тексты, которые помимо их эстетической цели проповедуют определенную идеологию, агитируют читателя, устанавливают иерархию ценностей. Однако, прежде в литературоведении говорилось не об этом, а об эстетической функции. О ней в постструктурализме — речи нет, и это тем более странно, поскольку именно эстетическая установка превращает *иерархию* речевых инстанций в диалог, *риторику* в красоту речи, единую *систему* твердых понятий в человеческую архитектонику, в стройность мышления.

Каким путем постструктурализм дошел до такого неспецифического понимания художественного авторства? Почему эстетическая функция текста им вовсе не учитывалась? В постструктурализме все, что можно назвать авторством, вплетено в сеть текста. Им оспаривается реальный мир за текстом. Тогда фиктивный мир — реален, а реальный автор — фиктивен. Автор уже не субъект текста, не его человеческий центр. Он становится в итоге его объектом, так как он уже всего только — образ автора. Фактически больше нет разницы между реальностью и фиктивностью, так как производя тексты, мы творим тот мир, в котором жи-

[11] См. критику волошиновской семиотической модели литературного текста в моей книге «Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur» (S. 163—176).

вем. Тогда все операции над текстом становятся операциями над жизнью: иерархия, риторика и централизация больше не подлежат фиктивизирующей нейтрализации. Они становятся оружием в борьбе за власть в тексте. В этой борьбе теряется все: больше нет единства текста — образ автора не в состоянии контролировать такое единство. Нет и понимания текста в строгом смысле слова: читатель также находится внутри текста, и оттуда он не может не воспринимать авторства как самозванства, которое он должен не понять, а побороть. И, в конце концов, нет науки о литературе. Исчез ее объект, так как исчезла удельная разность жизненности и эстетичности, искусственности. Вся интеллектуальная жизнь превратилась в борьбу. В этой борьбе принимают участие все: «авторы», критики, литературоведы, и каждому хочется победить, т. е. удержать текст: иерархия, риторика и централизация становятся уж очень реальными: кто более оригинально, радикально, авторитарно или забавно владеет текстом, тот и владеет умами.

Должны ли мы мириться с таким развитием культуры? Есть ли какое-либо преимущество такого культурного процесса? Постструктуралисты прежде всего ссылаются на расковывание текста, на освобождение значений, которые не допускал самодержавный автор. Однако, это освобождение чревато смертью значений вместе со смыслом: Джон Мартин Эллис в своей книге «Against Deconstruction» указывает на то, что с количеством допускаемых значений смысл не обогащается, а наоборот, обедняется.[12] Смысл — это дифференцирование, и чем шире поле значений, тем меньше остается смысла.

Как можно противодействовать такому обессмысливанию художественного текста? Бороться с постструктурализмом – безрассудно, так как постструктуралисты принимают все возражения за претензии на власть над текстами. Есть, однако, другой выход.

В пятидесятые годы, в тяжелом творческом кризисе, польский лирик Чеслав Милош размышлял: «Авангард кончился, и я думал: как писать? Не позволено ли мне сейчас снова говорить то, что надо, говорить правду?»[13] Подобное сейчас думают некоторые американские интеллектуалы ввиду тупика, в который ввел постмодернизм современную культуру. Леон Визельтир, например, пишет в «The New Republic»: «Сегодня противоречивость приносит удовольствие (это удовольствие называется постмодерн.) Поэтому сегодня смелость надо искать в употреблении до-

---

[12] *Ellis J. M.* Against Deconstruction. Princeton, 1989. P. 118.

[13] Цитируется по книге: *Fiut A.* Rozmowy s Czeszawem Miżoszem. Warszawa, 1981.

словных выражений, в верности своим словам, идеям и мыслям и в их понимании такими, какие они есть»[14].

Культурный процесс двадцатого века, начиная с формализма и кончая постструктурализмом, имел одну цель: отвязаться от автора для того, чтобы тем самым отвязаться от его наиболее существенной категории: от ответственности. Тяжела и как бы напрасна ноша ответственности за «человека в человеке» — точные методы в гуманитарных науках предоставили столько свалок для нее: подсознание, экономические условия, электро-химические процессы в мозгу, массовые социальные процессы и, в конце концов, семиотические процессы в сфере языковых знаков. Однако ничто не заменит авторство: огромное усилие придать человеку культурную идентичность, дать ему лицо. Безграничный культурный интертекст не содержит и не хранит эту идентичность.

Нужен центр, вокруг которого смысл может кристаллизоваться. Такой центр — автор. А как восстановить его? Для этого нам нужен бахтинский термин ответственности.

[14] *Wiseltier L.* Against Identity // The New Republic. 1994. November 28. P. 30.

М. Н. ВИРОЛАЙНЕН
(Институт русской литературы РАН,
Пушкинский дом, Санкт-Петербург)

АВТОР ТЕКСТА ИСТОРИИ

Сюжетообразование в летописи

1

В недавнее время была предложена концепция, трансформирующая знаменитое соссюровское различение «языка» и «речи» в триаду «язык — речь — текст». Согласно этой концепции, в понятие «речь» вкладывается содержание, вытекающее из аристотелева учения о «высказывающей речи», которое в свою очередь опирается на осознанное Парменидом единство «ontos» и «logos». По Парменид, «одно и то же — мышление и то, о чем мысль, ибо без сущего, о котором она высказана, тебе не найти мысли»[1]. В герменевтике Аристотеля этот тезис выливается в отождествление высказываемой (речью-логосом) сущности вещи и сущности этой подлежащей высказыванию вещи самой по себе. «Речь», понятая исходя из этих оснований, определяется как субститут действительности, как ее передача, выражение, отражение. «Текст» же определяется как такая форма бытия слова, которая действительности не выражает, не отражает и, следовательно, не замещает — а находится *в отношении* к ней. «Текст» есть «другая» действительность, которая стремится не воплотить, вобрать в себя первую, но встать визави с нею, вступить с нею в диалог.[2]

Принципиальную новизну этой концепции, очерченной здесь, разумеется, в самых общих чертах, необходимо оценить на фоне бахтинского учения о диалоге.

К предложенному Соссюром пониманию «языка» и «речи» Бахтин обращался неоднократно, подвергая его кардинальному пересмотру.[3] Переинтерпретировано было прежде всего понятие «речь» — и тоже через категорию «отношения». Именно отношение формирует двуголос-

---

[1] *Парменид.* О природе // Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М., 1989. С. 291.

[2] *Дворкин И.* Герменевтика логоса и герменевтика текста // Иудеи и эллины. СПб. (в печати).

[3] См. *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1930. С. 53—84; *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 238—239, 246, 260. Далее ссылки на Бахтина приводятся по этому изданию.

ость высказывания, его внутренне диалогичную природу. Заметим, однако, что переосмысляя Соссюра, Бахтин продолжает работать с фундаментальной диадой «язык — речь», не выходя за ее рамки. (Систему языка он считает предметом лингвистики, а для изучения речевых диалогических отношений нужна, с его точки зрения, особая дисциплина). Дело в том, что отмежевываясь от лингвистов, включая и Соссюра, Бахтин целиком и полностью остается в сфере слова (будем использовать это понятие как общее по отношению к речи, тексту и языку). Ибо «отношение», формирующее диалог — это отношение к «чужому *слову*» или другой личности как *словесной.* И потому событие диалога исчерпывающе осуществляется в слове.

«Текст» строит свой диалог иначе — как отношение между «ontos» и «logos». (Ср. утверждение Бахтина: «Отношение к вещи [в ее чистой вещности] не может быть диалогоческим [то есть не может быть беседой, спором, согласием и т. п.]. Отношение к смыслу всегда диалогично»[4])

С тем же кругом идей внутренне связано введенное Бахтиным различение двух типов авторской активности: диалогической, «вопрошающей, провоцирующей, отвечающей, соглашающейся, возражающей» — и активности «завершающей, овеществляющей, казуально объясняющей и умерщвляющей»[5]. Негативное отношение Бахтина ко второму типу очевидно. В его неприятии завершенности сквозит даже страх перед нею — как перед приговором, не оставляющим надежды. Думается, коренной причиной подобного страха является как раз убежденность в том, что слово является *единственной* значимой сферой бытия, в которой осуществляется все событийно-ценностное. Завершенность, реализованность в такой сфере действительно получает тотальное и, пожалуй, убийственное значение. Но стоит помыслить эту сферу иначе — не тотальной и не единственной, а хотя бы как собеседницу бытия, способного отвечать ей на равных (т. е. помыслить слово не как «речь», а как «текст») — и окажется, что завершенность не вбирает в себя фрагмент мира, останавливая его живое развитие, а противостоит ему, самой своей резкостью провоцируя его на ответ, на порождение нового качества.

Бахтин тоже часто говорит об отношении слова к действительности. Но из приведенного выше тезиса видно, что мир без остатка разложим для него на смысл и не способную к диалогу вещность. Следовательно,

---

[4] *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. С. 300.

[5] *Бахтин М. М.* К переработке книги о Достоевском. С. 310.

та действительность, с которой, по Бахтину, слово может вступить в отношение — это действительность смысла, т. е. тот же логос. «Другой» для Бахтина — это прежде всего «голос», в крайнем случае — «внутренняя речь», и противопоставляя овеществлению персонификацию, он подчеркивает: персоналистичен — смысл.[6]

Из неприятия завершающей авторской активности органично вытекает взгляд Бахтина на священное слово. Он считает его авторитарным, непререкаемым, безусловным — а значит, изъятым из диалога, особым, крайне ограниченно сочетаемым со словом профанным.[7] Не случайно поэтому учение о диалоге Бахтин разрабатывал на материале той эпохи, когда «речевые субъекты высоких, вещающих жанров — жрецы, пророки, проповедники, судьи, вожди, патриархальные отцы и т. п. — ушли из жизни», когда «произошла полная секуляризация литературы»[8]. Он прекрасно понимал, что на рубеже этих двух эпох произошел «целый переворот в истории слова»: из магического, равного деянию оно стало «выражением» и «осведомлением». Тогда-то (можно предположить: в ответ на это) и произошло «позднее рождение авторского сознания»[9]. «Проблема писателя и его первичной авторской позиции [ее Бахтин определяет как natura non creata quae creat — *М. В.*] особенно остро встала в XVIII веке (в связи с падением авторитетов и авторитарных форм и отказом от авторитарных форм языка)»[10].

Начавшийся в то время процесс уже в XIX веке привел русскую литературу на доминантное место в культуре — на место, какого словесность никогда прежде не занимала (даже слово Священного Писания не доминировало над обрядом, например). Эпоху классической русской литературы можно назвать вековым господством слова в культуре, сформировавшим систему ценностей, которая продолжала действовать и за порогом XIX столетия. Бахтин несомненно принадлежит именно этому типу культуры, и к нему же приложима его концепция диалогической речи, а также вытекающие из нее представления об авторстве и авторитете. Применительно к более ранним эпохам требуются другие системы различений, другое представление о диалоге (в частности — то, которое связано с описанным в начале статьи понятием «текст»).

Попробуем продемонстрировать это на средневековом материале, взяв для анализа древнейшую русскую летопись, Повесть временных

---

[6] *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук. С.370, 372—373.
[7] *Бахтин М. М.* Из записей 1970—1971 годов. С. 337.
[8] Там же. С. 336.
[9] *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике… С. 294.
[10] *Бахтин М. М.* Из записей 1970—1971 годов. С. 354.

лет. На одном этом примере учение Бахтина, разумеется, не может быть скорректировано. Но более или менее решительным его коррективам должна предшествовать целая серия конкретных исследований, одно из которых мы собираемся предпринять.

Полифоничность летописного повествования вполне очевидна. Слово представлено здесь во всех возможных регистрах его бытования: от сакрально-библейского до обиходно-информативного, включая в этот ряд и фольклорное слово, и устную речь (монологи и диалоги), и письменно засвидетельствованные документы, и предания, и рассказ очевидца, и рассказ с чужих слов, и цитирование… Среди всего этого пестрого множества отчетливо выделяются слово фольклорное и слово церковное, поочередно уступающие друг другу дорогу. Казалось бы, тем самым сразу может быть опровергнут тезис Бахтина об ограниченной сочетаемости священного и профанного слова. Но церковное и фольклорное слово в летописи резко обособлены друг от друга, замкнуты, самодостаточны и составляют в повествовании два слоя, легко отделяемые один от другого. Эта их автономность породила две противоположные точки зрения на порядок формирования летописного текста. Согласно первой, в основе летописи лежит церковное сказание о начале христианства на Руси, к которому позднее был прикреплен слой народных преданий.[11] Согласно второй, именно «клерикальные отступления» явились позднейшими вставками.[12]

И церковное, и фольклорное слово обладает «завершающей активностью» в характеристике своего предмета, а будучи направленными на один предмет, вступают в резкое противоречие. Достаточно вспомнить классический пример: эпизод крещения Ольги, где в результате соседства церковного и фольклорного начал благословенная в женах русских жена, облекаясь во Христа, «переклюкивает» византийского императора.

Подчеркнем: фольклорные и церковные фрагменты почти никогда не реагируют друг на друга на уровне *слова* — но это не значит, что между ними вовсе нет точек сцепления и взаимодействия, что отсутствует основание, на котором они погружены в общий контекст. Взаимодействие между ними происходит на уровне сюжетостроения, которое и служит основанием единства летописного повествования.

---

[11] *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 58—76.

[12] *Кузьмин А. Г.* Начальные этапы древнерусского летописания. М., 1977. С. 338—340, 350—359.

Впрочем, само единство сюжета Повести временных лет нуждается в экспликации. Оно не развернуто в слове в том смысле, в каком сюжет разворачивается в былине, сказке или в повествовательных жанрах нового времени — а потому обычно и не воспринимается современным сознанием, которое видит в летописи лишь россыпь разрозненных сюжетов, сменяющих один другой. Мы постараемся показать, что единый летописный сюжет реализуется через фольклорный код — и через него же может быть эксплицирован. Под кодом будем понимать не шифр и не тайнопись, но учет некоей авторитетной традиции, диктующей систему значений.

Здесь уместно привести мнение Бахтина по поводу кода: «Контекст и код. Контекст потенциально незавершим, код должен быть завершимым. Код — только техническое средство информации, он не имеет познавательного творческого значения. Код — нарочито установленный, умерщвленный контекст»[13]. Это высказывание связано с размышлениями о семиотике. В отличие от семиотического, фольклорный код едва ли вообще завершим — но он определенен в своих значениях, авторитетен и его активность носит завершающий характер. Иными словами, он обладает полным набором тех «авторских» свойств, которые Бахтин оценивал негативно. И мы собираемся показать, что именно эта авторитетная завершающая активность осуществляет взаимодействие (диалог) двоякого рода. Во-первых, она сопрягает в единый сюжет разобщенные на уровне слова «церковные» и «фольклорные» фрагменты летописи. Во-вторых, она ставит летописное повествование в позицию напряженного диалога с действительностью, то есть придает ему природу «текста», а не «речи», реализует диалог совершенно иной природы, чем та, которую описал Бахтин.

Прервем на время теоретические рассуждения. Для их дальнейшего развития нужен материал — а потому приступим к экспликации сюжета Повести временных лет.

2

Введение в Повесть временных лет сакрализует временны́е и пространственные координаты, в которых предстоит развернуться русской истории. Время сакрализовано по образцу греческих хроник: оно отсчитывается от библейских событий. Сакральная география выстроена ку-

[13] *Бахтин М. М.* Из записей 1970—1971 годов. С. 352.

да менее явственно, хотя именно ей отведена формообразующая роль в летописном сюжетостроении.

Географическое описание построено так, что два водных пути двумя осями координат прошивают насквозь русскую землю. Первая ось — знаментый путь из Варяг в Греки. Один ее конец упирается в море Варяжское, другой — в море Понтийское. Другая ось проходит по Волге и Двине. Чрезвычайно значимы ее финальные точки: это земли Сима и Хама. («…потече Волга не въстокъ, и вътечеть […] в море Хвалисьское. Тѣм же и из Руси можеть ити по Волзѣ в Болгары и въ Хвалисы, и на въстокъ доити въ жребий Симовъ, а по Двинѣ въ Варяги, изъ Варягъ до Рима, от Рима же и до племени Хамова»[14].) Показательно, что оба пути дают возможность совершить один и тот же морской маршрут из Варяг до Рима. Но говоря об этом маршруте в связи с первой осью, летописец замыкает его, приводя обратно к Грекам, указывая, что от Рима через Царьград и Понт море можно прийти к Днепру, откуда и начинается путь из Грек в Варяги. Описивая же вторую ось, движение от Рима он намечает иначе: до племени Симова. Благодаря этому Варяги и Греки, удел Сима и удел Хама становятся четырьмя отчетливо выделенными точками, отмечающими семантические координаты Русской Земли.

При подобной географической классификации статус Варягов и Греков уравнен со статусом сыновей Ноя, хотя и имеет несколько иное значение. Летопись начинается с рассказа о том, что земля была разделена между Симом, Хамом и Иафетом. Ось, проведенная по Двине и Волге, фиксирует именно это членение. Другая ось, идущая от Понтийского до Варяжского моря, тоже намечает трехчленное деление: земля греков, земля русских и земля варягов. Как уделы Сима и Хама отграничивают по первой оси удел Иафета, так по второй оси Варяги и Греки в границах наследия Иафета кладут предел пространственной перспективе Земли Русской.

Особая, отличная от других географических подробностей значимость греко-варяжских координат летописного пространства подчеркнута сообщением о путешествии апостола Андрея, помещенным сразу же вслед за описанием двух водных путей. Апостольский путь повторяет то кольцевое движение, которое намечено летописцем в рассказе о пути из Варяг в Греки. Обойдя этот круг, апостол Андрей приобщил священной истории не только Русскую землю как таковую, но и все ее

[14] Повесть временных лет. Ч. I. Текст и перевод. М.; Л., 1950. С. 12. Далее Повесть временных лет цитиурется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

основные пространственные координаты, включая и предвещенный им центр в Киеве.

Сказанное означает, что среди многочисленных племен и народов, помянутых летописью, варяги и греки занимают исключительное положение — как в политическом, так и в мифологическом, сюжетостроительном смысле. Сюжетным центром, событийной кульминацией Повести временных лет, конечно же, служит история крещения Руси. Введенная в нее «Корсунская легенда» перестроила ход событий, первоначально зафиксированный сказанием о распространении христианства, по которому Владимир крестился в Киеве сразу же после испытания вер.[15] В результате принятие христианства предстало увязанным в один событийный узел с браком Владимира и взятием Корсуня, предпринятым ради того, чтобы добиться руки греческой царевны. Согласно «Памяти и похвале князю русскому Володимеру…», поход на Корсунь состоялся на третье лето после крещения — тем важнее, что в летописи эти факты стянулись в единое звено, в котором женитьба на Анне предваряет, приуготовляет крещение.

Существенно, что эпизод оказался оформленным по модели трехчленного параллелизма «взятие города / брак / воцарение», организующего сказочные сюжеты о завладении царством и царевной.[16] По той же модели построена и история женитьбы Владимира на Рогнеде, причем оба рассказа варьируют один и тот же сюжетный рисунок.[17] Ни та, ни другая невеста не хочет идти за Владимира. Чтобы добыть каждую из них, он силой берет город. Вместе с Анной Владимир получает крещение. Вместе с Рогнедой он, казалось бы, получает только Полоцк — за-

---

[15] Повесть временных лет. Ч. II. Приложения. Статьи и комментарий Д. С. Лихачева. М.; Л., 1950. С. 55—56, 335—337.

[16] *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 190—192.

[17] Вторично и более пространно история рассказана в Лаврентьевской летописи под 1128 г., причем ряд мест сходствует с соответствующим рассказом Повести временных лет, но сообщено также о Добрыне-свате и о попытке Рогнеды убить Владимира на брачном ложе. Эти дополнительные подробности разворачивают историю по модели эпических сюжетов о женитьбе на богатырше (см. *Соколов Б.* Эпические сказания о женитьбе князя Владимира: Германо-русские отношения в области эпоса // Уч. зап. Гос. Саратовского ун-та. Т.I. Вып. 3. Саратов, 1923. С. 69—122; *Жирмунский В. М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958. С. 59, 64). К той же модели обычно возводят и более краткую версию, помещенную в Повести временных лет под 980 годом. Нам важнее, однако, установить собственный фольклорный прототип краткой версии, поскольку именно она структурно изоморфна рассказу о женитьбе Владимира на Анне.

воевание немалое, но не идущее в сравнение с обретением христианства. Однако этому браку сопутствует и нечто другое.

Рассказ о женитьбе на Рогнеде, судя по всему, является вставкой: он нарушает течение повествования о походе Владимира на Ярополка. Кажется нелогичным, что собираясь идти на Киев, Владимир отвлекается от столь важной цели, дабы осуществить полоцкое предприятие и воевать на два фронта вместо одного.[18] Этот логический сбой не менее выразителен, чем воссоединение дат крещения, женитьбы на Анне и взятия Корсуня. История брака с Рогнедой вклинивается в историю завоевания Киева таким образом, что взятие Полоцка и полоцкой невесты предваряет занятие киевского стола точно так же, как взятие Корсуня и получение греческой невесты предваряет крещение. Связь киевского и полоцкого дела подчеркнута тем, что Рогнеда просватана за Ярополка — Владимир отвоевывает у него сначала невесту, а затем стол. В этом-то смысле браку с Рогнедой и сопутствует событие, сопоставимое по своей значимости с принятием христианства. Им является вокняжение Владимира в Киеве — предпосылка к тому, чтобы его крещение привело к общерусским последствиям.

Как Корсунь — не Царьград, так и Полоцк — не Киев. Взятие обоих городов оказывается как бы предварительной демонстрацией силы (в «Корсунской легенде» это именно так и подано), за ней следует женитьба, а за женитьбой — обретение главной искомой цели.

До брака с царевной Анной у Владимира было, как сообщает летопись, 800 наложниц и несколько жен. Среди этого брачного изобилия лишь две фигуры — Рогнеда и Анна — наделены именами, и рассказано, соответственно, лишь о двух свадьбах Владимира. Значимость брака с греческой царевной очевидна — но почему уравнена с нею Рогнеда, дочь Рогволода, о коем летопись говорит: «Бѣ бо Рогъволодъ пришелъ и-заморья, имяше власть свою в Полотьске» (54). Историки (не вполне, правда, единодушно) склоняются к тому, чтобы видеть в Рогволоде варяга.[19] Для нас значима точка зрения самой летописи, для которой заморье — не что иное, как формула, устойчиво применяемая к варягам: «Имаху дань варязи изъ заморья», «Изъгнаша варяги за море», «И

---

[18] *Шахматов А. А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908. С. 247—251.

[19] Ср., напр., *Погодин М. П.* Древняя русская история до монгольского ига. Т. I. М., 1872. С. 486; *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Кн. I. М., 1959. С. 171; *Лихачев Д. С.* Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства (X—XI вв.) // Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков. М.; Л., 1953. С. 157.

идоша за море к варягомъ» (18), «Ярославъ же,ославъ за море, приведе варягы» (89), «и посла за море по варягы» (100).

Итак, одна невеста взята у варягов, другая — у греков. Строго говоря, у Владимира было две жены-гречанки. Но первая, доставшаяся от убиенного им Ярополка, хотя и названа в числе жен, явно отличаемых от наложниц, в другом месте летописи подчеркнуто исключена из брачного сюжета: «Володимеръ залеже ѽ не по браку» (56). В прошлом черница, стало быть, христианка, приведенная Ярополку отцом ради красоты лица ее, она исключена и из сюжета крещения — в том смысле, что ее христианство не играет никакой сюжетостроительной роли в отличие от христианства княгини Ольги или царевны Анны. Очевидно, эта первая гречанка исключена из сюжетостроения затем, чтобы не дублировать роль второй, главной и единственной гречанки — Анны. Рогнеда же может и должна ее дублировать — потому, что она дочь Рогволода, пришедшего из-за моря.

Варяжский и греческий браки Владимира в соотнесенности с грековаряжскими координатами русского пространства формируют весьма выразительную мифологему. «Варяги» и «Греки» — две главные «чужие» земли, относительно которых осмыслена протяженность Земли Русской. И в каждом из двух «чужих» миров креститель Руси взял себе по невесте.

Какую силу берет Владимир вместе с царевной у греков — понятно. Необходимо понять и то, в чем состоит сила варягов, почему добывание варяжской невесты должно предшествовать завоеванию Киева и, в перспективе, — женитьбе на Анне.

Разъяснений нужно искать в более ранних событиях, тоже прочитанных через фольклорный код. Прежде всего — в истории Ольги и Олега Вещего.

Если Владимир — креститель, то Ольга — первая русская христианка.[20] Летопись ставит их в отношения новой Елены и нового Константина. Она, как и он, участвует в ярких и тоже фольклоризированных свадебных сюжетах: Ольга и Игорь, Ольга и древлянский князь Мал, Ольга и византийский император Константин. Древлянским сватам она отвечает классическими для сказки свадебными испытаниями, с которыми те не справляются.[21] От притязаний императора уклоняется хитростью:

---

[20] Речь идет, разумеется, не об историческом факте (христианство на Руси существовало и до Ольги — см. *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1901. Т. I. С. 63—76), а о летописно-житийной репутации Ольги.

[21] *Лихачев Д. С.* Русские летописи… С. 132—137; Повесть временных лет. Ч. II. С. 297—301; *Лихачев Д. С.* Народное поэтическое творчество… С. 163—166.

требует, чтобы он крестил ее сам, а после указывает ему, что на крестной дочери жениться нельзя. Данный эпизод особенно интересен в связи с Владимиром: русско-греческий брак и крещение здесь тоже увязаны в единый сюжетный узел. Фактической подоплекой истории сватовства императора является, по всей видимости, событие диаметрально противоположного значения: провалившаяся попытка Ольги высватать Святославу византийскую царевну. Выдавая желаемое за действительное, летопись, конечно, не могла зайти так далеко, чтобы представить осуществившимся никогда не заключавшийся династический брак. Поэтому вопрос о причинах неудачи византийского императора, строго говоря, является праздным. Тем не менее, раз летопись *рассказывает* о сватовстве, в ее *повествовательной логике* можно искать причин Ольгиного отказа. Думается, они опять-таки связаны с крещением и браком Владимира: не греки берут киевскую княгиню — русские берут греческую царевну. Сокровенно важное для Руси привносится из чужой земли — но сначала граница воюется изнутри, происходит демонстрация собственной силы. Так, призванию варягов из-за моря предшествует изгнание варягов за море, крещению Владимира и Руси — взятие Корсуня, сватовству к греческой Анне — отказ византийскому императору. Ольга, правда, с миром приходит искать крещенья в Царьград — но до того на его вратах повешен был щит Олега.[22]

Неудачи древлянского Мала и самого императора Константина оттеняют значимость брака Игоря с Ольгой. Провиденциальный смысл этого брака очевиден: Ольга — праматерь Владимира, «руское познанье къ богу» (49). Но она же — эпическая непобедимая невеста. Как удалось получить ее Игорю? Повесть временных лет говорит, что Ольгу Игорю *привели* из Пскова. Степенная книга и другие позднейшие источники поясняют: Ольгу для Игоря привел Олег. Согласно этой устойчивой версии получается, что именно Олег обеспечил то русское будущее, которое связано с Ольгой. Осуществление этого несомненно требовало каких-то особых качеств.

Природа и функции помощника жениха в славянском и мировом фольклоре хорошо известны: наделенный магическими свойствами, он выступает заместителем жениха, уберегающим его от опасности, свя-

[22] Фольклорное сознание, усугубляя эту закономерность, контаминирует Царьград с сожженным древлянским Искоростенем (см. *Кирпичников А. И.* К литературной истории русских летописных сказаний // Известия ОРЯС. СПб., 1897. Т. II. Кн. I. С. 61; *Жданов И.* Повесть о Вавилоне и «Сказание о князьях Владимирских» // Жданов И. Русский былевой эпос: Исследования и материалы [Вып.] 1—5. СПб., 1895. С. 448).

занной с невестой при свадебных испытаниях. Древлянские сваты таких качеств не проявили — у Игоря же имелся достойный помощник.

Обладатель магической силы (прозвище «Вещий» означает «волхв», «кудесник»[23]), Олег, попадая в былинный контекст, трансформируется в Вольгу/Волха — рожденного от змея хитро-мудрого оборотня.[24] Испытания Ольги (ладья, баня и пир) соответствуют определенному типу сказочного сюжета (№ 513 А и 513 Б по классификации Аарне-Томпсона) — в нем добытчик невесты, как правило, родится чудесным образом (например, как в сказке № 137 по сборнику А. Н. Афанасьева, оттого, что корова или кобыла доела остатки златоперой рыбы, съеденной царицей для зачатия Ивана царевича). Как видим, былинные и сказочные сюжеты, с которыми соотносим летописный Олег, рисуют героя, рожденного от животного.[25] Это обстоятельство напрашивается на сопоставление с гипотезой В. Б. Вилинбахова, видевшего в имени Рюрик и в самом слове «варяги» семантику, указывающую на тотемного родового предка.[26]

Вспомним теперь указанные Е. М. Мелетинским свойства мифологических культурных героев: они генетически связаны с родо-племенными тотемными предками, они побеждают не только физической, но и магической силой, они выступают устроителями порядка жизни.[27]

Один из аспектов устроительной деятельности Олега, еще Шлецером уподобленной по маштабам и значению деятельности Петра I[28], заслуживает особого внимания. Во временной ретроспективе Повести временных лет трижды возникают фигуры трех братьев. Первые — это Сим, Хам и Иафет, поделившие землю, приуготовившие в уделе Иафета пустующее пока место Земли Русской. Вторые — Кий, Щек и Хорив, основавшие Киев в центральной точке описанной выше сакральной географии, но оставшиеся лишь местными князьями, не собравшими Русскую землю и в этом смысле все-таки выпавшие из полноты сакральных координат. Третьи — Рюрик, Синав и Трувор, с появлением которых начинается общерусское княжение. Национальное пространство получает наконец свои контуры, но теперь неотмеченным (и в этом

---

[23] *Лихачев Д. С.* Народное поэтическое творчество… С. 201.

[24] Там же. С. 200. Впервые параллель с Волхом отмечена П. А. Бессоновым в кн.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1861. Ч. I. С. CXVII.

[25] В частности — от змеи и/или кобылы — ср. причину смерти Олега.

[26] *Вилинбахов В. Б.* Волх и Рюрик — патронимы преданий и легенд Новгородской земли // Русский фольклор. XIII: Русская народная проза. Л., 1972. С. 213—217.

[27] *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 178-194.

[28] Нестор. Русские летописи на Древне-Словенском языке / Сличенные, переведенные и объясненные А. Л. Шлецером… Ч. II. СПб., 1816. С. 146—147.

смысле пустующим) остается его центр: Рюрик сидит не в Киеве — в Новгороде. Только Олег объявляет Киев матерью городов русских — только при нем сакральная география воплощается во всей своей полноте. Не потому ли его, а не Рюриково княжение оказывается первым русским событием, вошедшим в сакральную хронологию? («От Адама до потопа лѣт 2242; а от потопа до Оврама лѣт 1000 и 82, а от Аврама до исхоженья Моисѣева лѣтъ 430; а от исхожениа Моисѣова до Давида лѣт 600 и 1; а от Давида и от начала царства Соломоня до плѣненья Иерусалимля лѣт 448; а от плѣненья до Олексанъдра лѣт 318; а отъ Олексанъдра до рожества Христова лѣт 333; а от Христова рождества до Коньстянтина лѣт 318; от Костянтина же до Михаила сего лѣт 542. А от перваго лѣта Михаилова до перваго лѣта Олгова, рускаго князя лѣт 29; а от перваго лѣта Олгова, понелиже сѣде в Киевѣ, до перваго лѣта Игорева…» — 17).

Черты мифологического культурного героя явственно проступают в образе Олега Вещего. Идущие вслед за ним великие устроители русской земли — Владимир и Ярослав — уже не будут обладать этим набором свойств.[29]

Качества Олега суть качества варяга, передаваемые Руси. Рюрик — варяжский князь. Игорь — князь русский. Между ними, в точке перехода и превращения стоит Олег. Оговорим, что «варяжский вопрос» интересует нас не в реально-исторической плоскости, а как факт исторического самосознания, засвидетельствованного летописью. Летопись же утверждает: русью первоначально назывались варяги («от варягъ бо прозвашася Русью, а первое бѣша словене» — 23). Кроме руси к варягам отнесены норманы, шведы, англы, готланды… Очень важно, что когда Рюрик с братьями пришел к славянам, он взял с собою «всю русь» (18) — значит *вся* русь стала Русью.[30] Постепенно рассказывая об этой «ассимиляции», Повесть временных лет лишь под 882 годом (третий год после смерти Рюрика) подводит черту, окончательно определяющую новые отношения. Сразу же вслед за фразой Олега о Киеве — матери городов русских — сказано: «И бѣша у него варязи и словѣни и прочи прозвашася русью» (20). Так русь-варяги отдают свое имя «славя-

[29] Любопытно, что в сказках, где испытания соответствуют Ольгиным (ладья, баня и пир), они имеют волшебно-магический характер, а в сказке «Слепой и безногий» (№ 519 по указателю Аарне-Томпсона), сюжетно соответствующей побывальщинам о женитьбе Владимира (см. *Соколов Б.* Эпические сказания о женитьбе князя Владимира. С. 70—75), испытания имеют характер богатырских состязаний.

[30] Ср. пояснение к этому месту: *Шахматов А. А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. С. 340.

нам и прочим», народу русскому, Земле Русской, концентрирующейся вокруг Киева. Сам же Олег отдает свое имя Ольге.[31]

Повторяющийся мотив передачи имени поддается мифологической трактовке: как передача собственных магических свойств. Олег и Ольга не случайно пользуются сходными средствами: бегущие по суху корабли Олега[32] и ладья, в которой Ольга губит древлян, напоминают друг друга[33] и являются вариантами фольклорного летучего корабля, с помощью которого герой воюет тридевятое царство.

Магическая сила варягов явно и откровенно воплощена в Олеге — но в летописи содержатся и другие, не столь очевидные указания на нее. При решающей битве с Мстиславом за Киев Ярослав призывает на помощь варягов, которые являются из-за моря под водительством Якуна. Отличительный признак Якуна — златая луда (вероятнее всего, это шитый золотом плащ[34]), бесславно брошенная им при бегстве с поля боя. Дважды упомянутая в летописи, она становится чем-то вроде постоянного эпитета героя: в Киево-печерский патерик он попадает как Якун «иже отбеже от златыа луды»[35]. Жест варяга, бросившего свой дорогой наряд, слишком напоминает типовую сказочную ситуацию: бросание при бегстве волшебных предметов (полотенца, гребешка и т. п.), которые превращаются в препятствие для преследователя. В Повести временных лет на эпизоде с брошенным плащом битва заканчивается, а победивший и преследовавший Якуна Мстислав выступает инициатором мира, предоставляет Киев Ярославу. Описание же самого сражения включает образ битвы-грозы, который вплоть до эмблематики петровского времени продолжал хранить память о змееборчестве.[36]

В известном смысле связан с варяжским сюжетом и второй (после Олега) исторический прототип былинного Волха/Вольги — Всеслав Полоцкий, о котором Повесть временных лет говорит, что он родился от волхования, а «Слово о полку Игореве» — что он рыскает по ночам волком. Этот оборотень — правнук Рогнеды. А появление «на политичес-

---

[31] Типографская летопись сообщает предание, согласно которому Ольга — дочь Олега (Повесть временных лет. Ч. II. С. 262). В. Н. Татищев приводит версию Иоакимовской летописи: Олег дал Ольге свое имя «от любви» к ней (*Татищев В. Н.* История Российская. М.; Л., 1962. Т. I. С. 117).

[32] Странствующий сюжет, имеющий, впрочем, достоверные основания (Повесть временных лет. Ч. II. С. 264—265).

[33] Параллель отмечена в кн.: *Лихачев Д. С.* Русские летописи… С. 133.

[34] Повесть временных лет. Ч. II. С. 371.

[35] Там же.

[36] Сказочный колорит эпизода ошущал А. А. Шахматов, настаивавший на достоверности сообщаемых здесь подробностей: *Шахматов А. А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. С. 488.

ком горизонте Руси второй половины XI века столь архаической фигуры князя-кудесника» Д. С. Лихачев объясняет тем, что остатки язычества в Полоцком княжестве были особенно сильны.[37]

Итак, магическое и архаическое — вот начала, составляющие силу варягов. Это сила, которой добыта для Киева Ольга, и она передается Ольге, передается Руси. Прежде, чем сесть на киевский стол, Владимир должен подтвердить, согласно фольклорной логике, свою способность совладать с этой силой, добывая Рогнеду. А в проложном житии св. князя Владимира, сохранившемся в списке XV века, «въ Царьградъ къ царемь просити за себе сестры их» киевский князь посылает варяга Ждьберна[38] и «Олга воеводу своего»[39], в котором, как показывает М. Г. Халанский, «нужно видеть никого иного, как Олега Вещего, приуроченного к Владимиру»[40].

Симметрия греческого и варяжского сюжетов, подчеркнутая симметрией двух свадеб Владимира, имеет важный идеологический смысл. В круге мифологических представлений, связанном с варягами, оказывается генетически заложенной идея Третьего Рима: как Русью стали варяги, так Русью должны стать и греки.[41] Если имя Олега передается Ольге, а имя варягов — Руси, то Ольге же дается и имя Елена, а в продолжение этой линии имя греков — Рим, взятое Византией у первого Рима, в будущем перейдет Руси.

Двусоставность сюжета имеет принципиальнейшее значение. Она прослеживается как в общем течении летописного повествования, так и в судьбах двух главных героев, связанных с христианизацией Руси: Владимира и Ольги. В обоих случаях дело не сводится к обращению язычника (кровавые деяния Ольги-язычницы даже не подвергнуты порицанию). Вписанность в два сюжета означает наделенность обеими силами: архаичной, «варяжской» и новой, «греческой» — причем обретение новой силы не упраздняет актуальности обладания прежней. Не случайно вокняжению Ярослава в Киеве тоже сопутствует фольклоризованный «варяжский» эпизод. Думается, что именно причастность Вла-

---

[37] *Лихачев Д. С.* Народное поэтическое творчество… С. 201.

[38] Повесть временных лет. Ч. II. С. 337

[39] Чтения в Историческом обществе Нестора летописца. Кн. 2. Отд. II. Киев, 1888. С. 30.

[40] *Халанский М. Г.* К истории поэтических сказаний об Олеге Вещем // Журнал Министерства народного просвещения. 1902. Август. С. 306—356.

[41] М. Б. Плюханова подчеркивает, что русская идея наследования Царьграду связана не с преемством погибшему царству, а с «мифо-поэтической потребностью иметь Царьград живым и свободным, чтобы овладев им, овладеть истинной царственностью и обрести государственно-историческое благополучие». — *Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. С. 171—177.

димира двум сюжетам подчеркнута и неявной библейской параллелью, уподобляющей его апостолу Павлу. Речь идет о чудесном исцелении Владимира от временно постигшей его слепоты. Есть множество историй о чудесных прозрениях, но случившееся с Владимиром в точности повторяет происшествие с Павлом на пути в Дамаск: оба слепнут накануне крещения и исцеляются в самый момент крещения (Павел — по возложении на него руки крещающего его Анания (Деян. 9, 8—18), Владимир — по возложении руки епископа Корсунского). Павел, названный в Повести временных лет учителем Руси, выделяется среди всех апостолов двумя качествами, актуальными для летописца. Во-первых, он пришел к служению позднее других. Во-вторых, он более всех других причастен «ветхой» религии (важно не только то, что он деятельно участвовал в гонениях на христиан, но и то, что он был воспитан «у ног Гамалиила» (Деян. 18, 3), т. е. получил наследие иудейской религиозной мудрости из авторитетнейшего источника).

Приведем еще один, быть может, выразительнейший пример: он связан с историей Печерского монастыря, помещенной в Повести временных лет под 1051 годом. В Кассиановской второй редакции Сказания о том, что ради прозвася Печерский монастырь, говорится, что Антоний Печерский, приняв пострижение на Афоне, вернулся в Киев и поселился в найденной им у села Берестова пещере, «юже ископаша Варязи». Составитель Печерского патерика Поликарп (XIII в.) сообщает, что пещера так и называлась Варяжской, ибо в ней был найден зарытый варягами клад.[42] Т. о., согласно этим преданиям, первой пещерой Печерского монастыря была пещера Варягов.

Экспонированный материал, разумеется, не исчерпывает сюжетики Повести временных лет, но его достаточно, чтобы перейти к некоторым теоретическим выводам.

3

Подводя итоги, мы обязаны возвратиться к тому кругу понятий, который был очерчен в начале статьи: «язык — речь — текст», «автор», «авторитет» и «завершающая авторская активность», «диалог», «код», «сюжет».

Прежде всего поясним, почему предложенная здесь экспликация летописного сюжета опирается на фольклорный код, а не на фольклорное

---

[42] *Шахматов А. А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. С. 272—273, 259.

слово. Казалось бы, анализ по преимуществу строился на фольклорных фрагментах летописи, представляющих собой развернутое словесное повествование. Но взятые в таком качестве, эти фрагменты не собираются в общий сюжет, остаются разрозненными и самодовлеющими. Воедино их вяжет та постоянно присутствующая в сознании летописцев авторитетная для них система значений, которую мы и называем фольклорным кодом. Если вернуться к терминологии, восходящей к Соссюру, эта система значений принадлежит к области «языка», к виртуальной сфере. Реализуясь в фольклорных фрагментах, она оформляется в «речь», стремящуюся отождествить логос и онтос. Пафос «речи» — в том, чтобы утвердить: все было именно так, как она повествует. Однако фольклорный код формирует не только «речь», но и «текст». И именно на уровне «текста» начальная русская история собирается в единый сюжет. «Текст» же осуществляется в плоскости, ортогональной как бытию, так и «речи».

Два замечательных исследователя летописей, Шлецер и Шахматов, никогда не занимавшиеся интересующей нас сейчас проблематикой, именно для нее дают богатейший материал. Когда Шлецер темпераментно негодует по поводу баек, несообразных исторической достоверности, а Шахматов с академической невозмутимостью отмечает позднейшие вставки, нарушающие связное течение исходного повествования, каждый из них указывает на те самые точки летописи, где можно ожидать столкновения «текста» либо с бытием, либо с «речью».

Почти все фрагменты, использованные для экспликации сюжета, имеют такую природу: критический анализ вскрывает их расхождение с фактами, они квалифицируются как «вставки», иногда вторгаются прямо внутрь фразы исходного текста. Так, по Шахматову, вставными являются описание водных путей, легенда о путешествии апостола Андрея, эпизод изгнания варягов, якобы предваряющего их «призвание». История варяжского происхождения Руси прочерчена с помощью ряда «поправок», радикально изменивших первоначальное содержание, согласно которому варяги, поселившись в Киеве, назвались русью. Характер вставки имеет, по Шахматову, рассказ о трех местях Ольги древлянам, а рассказ о четвертой мести был добавлен еще позднее, вклинившись внутрь фразы «И победиша Деревляны и възложиша на ня дань тяжьку», после слова «Деревляны». Рассказ о крещении Ольги первоначально содержал только духовные элементы. Под 980 г. (год вокняжения Владимира в Киеве) не было эпизода с Рогнедой. Легенда о крещении Владимира в Корсуни вставлена в рамки другого сказания — о крещении Владимира в Киеве. Рассказ Начального свода о Лиственской битве сводит киевский и новгородский источники, причем первому

принадлежит сообщение о бегстве Ярослава и Якуна и о златой луде, а второму — упоминания о грозе.[43]

Все эти изменения невозможно объяснить одним лишь стремлением летописцев охватить и согласовать между собой возможно более широкий круг источников. Источники не просто «учитываются» — в большинстве из перечисленных случаев вставки носят характер комментария к событиям, указывают на сущность случившегося. Но происходит это не через называние или описание сущности, а через согласование фактов со значениями, диктуемыми фольклорным кодом. Вот тут-то повествование может вступать в открытое противостояние факту — то есть вести себя как текст. И эти же самые моменты как правило служат узлами сюжетообразования.

Выступая «языком» сюжетостроения, фольклорный код оказывается системой значений, безусловно авторитетной для летописца. Однако авторитет этот не единственен. Надо полагать, что вообще все источники, которыми летописец позволял себе пользоваться, были авторитетны для него, но в большей или меньшей степени. Тут явно имелась своя иерархия — и «языком», на равных противостоящим фольклорному, был, конечно, язык священного слова.

Взаимодействие в летописи двух этих авторитетных языков породило реальность, не содержащуюся ни в одном из них. Эпизоды, непосредственно связанные с христианизацией Руси, оказались вовлеченными в сюжет, подчиненный фольклорному коду.[44] А завершающая активность этого кода, позволившая ему подчинить себе сюжетостроение, не помешала ему оказаться кардинально переструктурированным: в отстроенном им сюжете, вразрез фольклорному канону, оказалось два «чужих мира», соответствующих двум сакральным источникам повествовательной инициативы.

Таким образом, два авторитета, два языка, действительно разобщенные, обособленные на уровне речи, встречаются на уровне текста, кото-

---

[43] Там же. С. 394, 295—315, 324—328, 338—340, 3, 108—113, 249—251, 223—225.

[44] Этот факт не находится в прямом противоречии с церковными нормативами. Ведущие мотивы Корсунской легенды имеют аналоги не только в фольклоре, но также и в житии Константина и Елены. «Владимир берет город […], вступает в брак с царевной, крестится, излечивается от болезни. Каждый из этих мотивов является условием другого и символическим тождеством любому другому. В житии Константина из всех перечисленных мотивов редуцирован только мотив брака» (*Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. С. 120). Впрочем, именно он оказывается формообразующим в Повести временных лет — как и в соответствующих фольклорно-эпических моделях. Получается, что даже там, где летопись одновременно ориентируется и на церковную, и на фольклорную традицию, последняя получает доминантное значение в сюжетостроении.

рому и принадлежит эксплицированный здесь (т. е. переведенный в «речь») сюжет. Как видим, в рамках летописи авторитеты в вышей мере способны к диалогу и встрече, к событийно-значимому, сюжетному взаимодействию.[45]

Этот диалог разворачивается не только внутри текста — не менее настойчиво он обращен к действительности. Варяжско-греческий летописный сюжет с его завершающей симметричностью, уподобляющей судьбу греков судьбе «всей руси», находится в споре с мощной политической тенденцией, согласно которой христианизация народов должна приводить их к государственной подчиненности Византии.[46] Этот сюжет указывает, что у Руси, кроме греческой, есть особая, «варяжская», сила, которая обеспечивает способность Руси добыть у греков царевну и, в канонически вытекающей из этого перспективе, — царство. Очень важно, что подобная перспектива намечена летописью и не в символическом, и не в буквальном, и не в дидактическом смысле. Она организована как столкновение завершающей активности текста с действительностью, как его обращенный к ней вызов.

Теперь, наконец, нам предстоит сказать об авторе этого текста истории.

Рассмотренный здесь сюжет охватывает не всю Повесть временных лет, а лишь первую ее часть — вплоть до княжения Ярослава Мудрого, который умер в 1054 году. Затем повествование довольно резко меняет свою природу. Эпизоды становятся действительно добрыми, их воссоединяет уже не сюжет, а общепублицистический пафос, направленный прежде всего против княжеских междоусобных распрей. Всякая открытая публицистика по природе своей является «речью»: она спорит с действительностью, располагаясь в одной плоскости с нею.

Можно было бы объяснить эту перемену изменением самого предмета повествования: все чаще князья ополчаются друг против друга, опасность от половцев выступает на первый план… Но и Владимир боролся за стол с Ярополком, собирался идти войной на сына своего Ярослава. Ярослав сражался со Святополком, с Мстиславом и т. д. Думается, что перемена связана не с предметом, а с автором.

Согласно с концепции Д. С. Лихачева, в основе Повести временных лет лежит церковное сказание о первоначальном распространении хри-

---

[45] Как показывает С. С. Аверинцев, для нормативной культуры авторитет, осознанно пребывающий в состоянии спора — явление не только не исключительное, но даже и непременное (*Аверинцев С. С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 122).

[46] См. Д. С. Лихачев об антигреческой направленности «норманской теории» печерских монахов — Повесть временных лет. Ч. II. С. 113—115.

стианства, созданное в 1040-е годы. Оно характеризуется единством темы, единством стиля и повествует о крещении и кончине Ольги, о первых мучениках-варягах, о крещении Руси (включая речь «философа» и похвалу Владимиру), о Борисе и Глебе. К нему же относится обширная похвала Ярославу Мудрому, помещенная впоследствии под 1037 годом. Это сказание не имело еще собственно летописной формы, т. е. формы погодных записей. Она появилась в своде 1073 г., составленном сподвижником Антония и Феодосия печерских, Никоном (в этом пункте Д. С. Лихачев принимает гипотезу, выдвинутую Шахматовым). В так называемый свод Никона включены сказания о первых русских князьях-язычниках и целая серия фольклоризованных эпизодов. К 1093 г. в Печерском монастыре сложился следующий свод, по традиции, восходящей к Шахматову, называемый Начальным. Около 1113 г. на его основе составилась первая редакция Повести временных лет с новым обширным введением и множеством других дополнений, принадлежащая, по всей вероятности, монаху Киево-печерского монастыря Нестору. Вторая редакция 1116 года была выполнена игуменом Выдубецкого монастыря Сильвестром, третья, 1118 года, — старшим сыном Мономаха, Мстиславом.[47]

В недавнее время версия Шахматова о Никоне-летописце была подвергнута критике. С точки зрения В. К. Зиборова, свод, датируемый обычно 1073 годом, был составлен в 1077 г. Нестором, работавшим не в начале XII века, а значительно раньше. Никон же летописанием вообще никогда не занимался.[48]

В любом случае завершение сюжетной части Повести временных лет хронологически совпадает с отрезком времени между возникновением Сказания о первоначальном распространении христианства и сводом 1070-х годов. И, коль скоро Сказание не содержало фольклорных мотивов, то именно автору данного свода принадлежит создание первого летописного «текста», в рамках которого осуществилось столкновение авторитетов. Однако уже под пером этого автора «текст» начинает переходить в «речь» — и именно с того момента, как его основой перестает быть церковное Сказание. Иными словами, «текст» существует постольку, поскольку он строится в диалоге.

---

[47] *Лихачев Д. С.* Русские летописи… С. 58—100, 145—172; Повесть временных лет. Ч. II. С. 90—132.

[48] *Зиборов В. К.* О летописании Нестора: Основной летописный свод в русском летописании XI в. СПб., 1995. Менее убедительно это предположение было высказано в кн.: *Алешковский М. Х.* Повесть временных лет: Судьба литературного произведения в древней Руси. М., 1971. С. 71, 121, 39—40.

Но является ли автор «текста» автором интересующего нас сюжета? Еще раз обратимся к сюжетостроительным вставным эпизодам. По реконструкции Шахматова, скорректированной Д. С. Лихачевым, Никон ввел в летопись: легенду о призвании варягов; возможно — рассказ о трех местях Ольги древлянам; фольклоризованный рассказ о сватовстве византийского императора; Корсунскую легенду. Не совсем ясно, кто поместил под 980 годом рассказ о Рогнеде. Д. С. Лихачев считает, что его источником были семейные предания Вышаты и Яна Вышатича.[49] Со слов Вышаты его мог записать Никон. Как видим, в этом перечне отсутствуют два важнейших момента: географическое описание, вводящее греко-варяжские координаты русского пространства, и легенда варяжского происхождения имени «Русь». Именно эти два штриха окончательно оформляют сюжет, придают ему полнокровное звучание — и они были введены Нестором.

Если же допустить, что Нестор работал в 1070-х годах, а летописца Никона не существовало, то общая картина может быть представлена в двух вариантах. Либо все актуальные для нас вставки были сделаны одновременно — и тогда автор «текста» и автор сюжета оказываются одним лицом. Либо географическое описание и многочисленные вкрапления о варягах-руси были введены в летопись позже, чем другие сюжетостроительные эпизоды — и тогда сюжет оказывается в большей мере детищем того, кто их ввел, чем автора «текста». Решение данного вопроса требует дополнительного текстологического изучения.

Но как бы ни решался этот, сам по себе чрезвычайно важный, вопрос, неизменным остается одно: сюжет иссякает там, где кончается «текст». Вся последующая работа — Нестора или других авторов — над Начальным сводом, имея массу других достоинств, сюжетостроительной не является. Оказывается, что «текст», и только «текст» порождает летописный *сюжет истории* — «речь» же способна выстраиваться лишь в окрашенную публицистическим пафосом фабулу. Важнейшим показателем является то, что сюжет и помимо авторов Повести временных лет не прекращает своего развития. Ведь важнейшая сюжетная компонента, связанная с посреднической ролью Олега в женитьбе Игоря, появляется лишь в позднейших источниках. Так, спустя десятилетия и века «текст», созданный в 1070-е годы, продолжает служить основой летописного сюжетообразования.

---

[49] *Лихачев Д. С.* Русские летописи… С. 100—114.

РОЛЬФ ФИГУТ
(Фрибурский университет)

АВТОР И ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ *

1. Теоретическое вступление

В литературоведении западных и центральноевропейских стран вопрос об авторе долгое время отодвигался на второй план в попытках отмежеваться от всяких психологирующих, биографистских и вульгарно-социологических воззрений на литературное произведение искусства. Такие конструкты, как «лирическое Я» или «эпический повествователь» казались достаточными для «имманентного» анализа литературного произведения. Только в поздней фазе функционального структурализма оживился интерес к автору как своенравному компоненту знаковой структуры текста.[1] Ярче всего этот интерес выступил в рамках функциональ-

---

* В настоящей статье мы ограничимся драматическим текстом, не занимаясь вопросами, связанными с его претворением в произведение театрального, зрелищного искусства. Если бы учитывалась предназначенность драматического текста для претворения в произведение зрелищного искусства, пришлось бы рассматривать его как драматическое высказывание, отличающееся характерной многозначностью своего прагматического измерения, функциональной неустойчивостью «знаковых» мест адресанта и адресата. Амбивалентным и парадоксальным являлось бы тогда прежде всего место адресата: посредством драматического высказывания автор обращается в первую очередь к читателям как авторам будущего театрального произведения (завлиту, постановщику, актерам и пр.), затем к театральной публике и к читателям как непрофессионалам. В общем, драматический текст определяет роль и поведение любого типа читателя, и в известной степени, всякий читатель пьесы будет играть роль соавтора (воображаемой) сценической постановки текста. — За ценную помощь в ходе грамматической и орфографической правки русского текста статьи приношу искреннюю благодарность Игорю Кубанову.

[1] В центральноевропейском структурализме, вопрос об авторе никогда не был полностью забыт, хотя бы из-за давления марксистской литературной критики. На варшавских структуралистов, особенно на Януша Славинского, оказала заметное влияние виноградовская категория «образа автора». Они (т. е. Казимеж Бартошиньский, Михал Гловиньский, Тереса Косткевичова, Александра Окопиень-Славиньска, Януш Славиньский) в дискуссиях 60-х годов разрабатывали модель литературной коммуникации, наиболее полную форму которой предложила А. Окопиень-Славиньска, учитывающая категорию автора полностью, т. е. как «субъект произведения», как «адресант произведения» (обладающий литературными правилами; как субъект творческих актов) и как просто «автора» (*Okopień-Sжawińska A.* Relacje osobowe w literackiej komunikacji // Problemy socjologii literatury / Ed. J. Sжawiński. Wrocжaw, 1971. S.109—125). Одновременно и в тесной связи с этими дискуссиями воз-

ной структурной теории драмы.[2] Это не удивительно, так как для драмы никогда не существовало специфического жанрового аналога упомянутых конструктов, вроде «лирического Я» или «эпического повествователя». Даже введенную в дискуссию известным теоретиком Петером Сонди категорию «организатора игры» (Spielleiter) нельзя, пожалуй, понять даже как приблизительный драматический аналог таких конструктов, потому что «организатор игры» является симптомом эпизации драматических жанров, а не категорией «чисто» драматической структуры.[3] Эпизация драмы — несомненно важный вопрос, но здесь мы не будем специально им заниматься.

Наше обсуждение теоретической проблемы драматического автора мы начнем с освещения способа (или способов) присутствия в драматическом тексте автора, понимаемого как компонент его знаковой структуры. В этой связи, в первом разделе настоящей части мы рассмотрим вопрос о композиции драмы[4], в особенности вопрос о трактовке драматического времени, в которой особенно ощутимым образом проявляется «авторское начало» или «авторская перспектива». Во втором разделе мы прокомментируем некоторые аспекты вопроса об авторской перспективе, которая проявляется в конструкции действующих лиц и их взаимоотношений в драме.[5] Третий раздел будет посвящен вопросу

никла работа чешского теоретика Мирослава Червенки, преинтереснейшая попытка соединить идеи как пражского функционального структурализма, так и феноменолога Р. Ингардена с семиотическим мышлением, содержащая ценные идеи о категории автора (*Červenka M*. Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks. München, 1967). Херта Шмид особенно ярко выдвигает вопрос о драматическом авторе (*Schmid H*. Strukturalistische Dramentheorie: Semantische Analyse von Čechovs «Ivanov» und «Der Kirschgarten». Kronberg, 1973). Немного позже вышел сборник польских структуралистов, где категория автора стала освещаться значительно многостороннее (Autor — podmiot literacki — bohater / Ed. A Martuszewska, J. Sżawiński. Wrocżaw, 1983).

[2] *Schmid H*. Strukturalistische Dramentheorie… Ср. там же библиографические ссылки на таких чешских структуралистов, как Ян Мукаржовский и Иржи Велтруский. Интересно, что в овеянной структурализмом превосходной книге Манфреда Пфистера (*Pfister M*. Das Drama. München, 1977) вопрос о драматическом авторе и авторском начале прикрыт, среди прочего, рассуждениями об информационном напряжении между «внешней» и «внутренней системами коммуникации».

[3] *Szondi P*. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M., 1959.

[4] Термин «драма» мы здесь употребляем обобщенно, как сокращение сложного термина «произведение драматического искусства», без учета более специфических жанровых признаков трагедии, комедии, драмы, и т. д.

[5] Следовало бы предусмотреть еще раздел о проявлении авторского начала, авторской перспективы и образа драматического автора в области речевой стилистики драмы. Вместо этого ссылаюсь здесь на мои статьи «Голос драматического авто-

об образе драматического автора и его жанровой специфике, сводящейся к сочетанию сильной ощутимости авторского начала с характерной безличностью или многоликостью драматического авторского образа.

Во второй, прикладной, части статьи, мы прокомментируем, с точки зрения трех упомянутых проблем, три русских драматических произведения: «Димитрий Самозванец» А. Сумарокова (1771), «Борис Годунов» А. С. Пушкина (1831), и «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (1855). В этой части, в связи с проблемой образа драматического автора, мы затронем также вопрос о предположительной автопортретности некоторых черт избранных действующих лиц.

В выборе трех пьес, наверное, есть доля случайности, но во-первых, в каждой из них можно предположить наличие определенного момента автобиографичности, а во-вторых, каждая является примером довольно характерным для своего литературного периода, что дает возможность выделить классицистские, романтические, реалистические особенности в области драматической поэтики, и, что нам казалось особенно интересным, в области создания конкретного образа драматического автора.

1.1. Автор и трактовка драматического времени

Вопрос об авторе и драматическом тексте является среди прочего вопросом о драматической перспективе. Каким образом авторская интенциональная перспектива осуществляется в драматическом тексте? Немаловажную роль играет тут несомненно композиция действия. Однако, оговоримся сразу, что «действие» является сложно конституированным явлением, имеющим свое основание в драматических лицах и их судьбах. Показанное непосредственно на сцене действие представляется читателю или зрителю с самого начала на многообразно и сложно определяющемся перцептивном фоне.

Как конституируется этот перцептивный фон?

Прежде всего, драматическое действие означает для некоторых драматических лиц исключительно напряженную ситуацию в их жизни,

---

ра» (*Fieguth R.* Die Stimme des dramatischen Autors: Bemerkungen zur sprachlichen Schicht im Drama am Beispiel von M. E. Saltykov-Ščedrins dramatischer Satire «Die Schatten» (1862) // Drama und Theater: Theorie — Methode — Geschichte / Ed. H. Schmid, H. Král. München, 1991. S. 337—361), и «Семантика и прагматика драматического высказывания на примерах из комедии „Свадьба Кречинского“ (1854) А. В. Сухово-Кобылина» // Revue des études slaves. 1990. Vol. 42. Pp. 109—116. Настоящая статья является в некотором смысле дополнением к ним.

требующую своего восприятия на фоне предположительного нормального состояния, важного до или после драматической фазы. Необязательно, чтобы эти фазы «до» или «после» были эксплицитно упомянуты в драме. Возможно, чтобы с главным, драматически напряженным действием контрастировал ряд эпизодов как раз подчеркнуто недраматических, «нормальных». Во всяком случае, оппозиция между драматически напряженным и недраматически нормальным состоянием в любом конкретном воплощении может способствовать созданию авторской драматической перспективы.

Еще более важным фактором интересующего нас перцептивного фона является то, что происходит за пределами сцены, но все еще в рамках фиктивного мира данной драмы.

Авторская драматическая перспектива в большой мере опирается на соотношение между непосредственным сценическим действием и происходящими за пределами сцены процессами.[6] Развертывающееся сценическое действие мы воспринимаем в каждой фазе как определенный *отбор* из всего происходящего в изображаемом мире данной драмы и как определенную *иерархизацию* отобранных событийных элементов. Как непосредственный субъект подобного отбора и подобной иерархизации нами воспринимается именно драматический автор.

В значительной мере, отбор и иерархизация событийных элементов в драме являются вопросом трактовки времени в драме[7], а трактовка времени опять указывает непосредственно на драматического автора.

---

[6] Здесь и в следующих рассуждениях реагирую на статьи Вольфа Шмида (*Schmid W*. Thematische und narrative Äquivalenz: Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs // Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz: Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert / Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. S. 79—118; *его же.* Die Erzählperspektive in der narrativen Konstitution // Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician / Ed. J. J. van Baak. Amsterdam, 1984. Pp. 523—552), в частности на его учение об оппозиции между «событийным материалом» (Geschehen), «историей» (Geschichte), «рассказом» (Erzählung) и «воплотившимся рассказом» (präsentierte Erzählung).

[7] В следующих рассуждениях о драматическом времени, я не буду обращать много внимания на такие попытки методологического возобновления традиционных, еще античных дискуссий о драматической экспозиции, как книга Петера Пюца (*Pütz P*. Die Zeit im Drama: Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen, 1970) или Манфреда Пфистера (*Pfister M*. Das Drama…), который «переводит» данную проблематику на категории учения об информации. Скорее, меня вдохновляли работы, специально не связанные с драмой, как вышецитированные статьи Вольфа Шмида (*Schmid W*. Thematische und narrative Äquivalenz… *Его же.* Die Erzählperspektive…), и особенно книга Романа Ингардена (*Ingarden R*. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen, 1968. § 17 «Die Phänomene der Zeitperspektive»).

Где тут отличие от нарративных жанров? В романе или новелле производится определенный отбор тех временных сегментов, которые будут изображаться более или менее обстоятельно и подробно в той или иной последовательности *искусственного порядка*, и, так сказать, отрицательный отбор тех временных сегментов, которые или не будут изображаться вовсе, или обобщенным и суммарным образом. Акт этого отбора или неотбора указывает на эпического повествователя как на свой субъект.[8]

Не так в драме. Тут всякие приемы трактовки времени (как вообще всякие приемы композиции) указывают непосредственно на самого драматического автора как на их субъект. В число этих приемов входят, впрочем, и приемы создания «невременных» связей между эпизодами, сценами и лицами, так как именно они в особенной мере определяют облик литературно-драматического оформления времени в данной пьесе.[9] Имею в виду игру контрастов, сходств, повторов и серийных вариаций, которая связывает на всех возможных уровнях смежные или несмежные эпизоды, сцены и акты драматического произведения.

Трактовка драматического времени будет охарактеризована в ходе интерпретации трех пьес среди прочего при помощи заимствованного у Р. Ингардена термина «аспект времени» (Zeitansicht); «трактовка времени» также понимается приблизительно в смысле его же термина «zeitliche Gestalt»[10]. «Аспект времени», согласно теории наглядности Р. Ингардена, представляет собой аналог тех «схематизированных аспектов», которые в литературном произведении искусства способствуют живому и наглядному изображению соответствующих пространственных предметов. Встречаются у него впрочем и «аспекты пространства» (Raumansichten). Соответственно, «аспекты времени» служат наглядному изображению времени. Их конкретный стиль будет влиять как на ощутимость авторского начала или авторской драматической перспективы, так и на образ драматического автора.

---

[8] См. *Schmid W*. Thematische und narrative Äquivalenz… S. 114. Субъектность повествователя в этом и во всех других отношениях является, конечно, частью эпической фикции, субъектом которой выступает автор.

[9] Термин «невременная связь» (unzeitliche Verklammerung) заимствую у В. Шмида (*Schmid W*. Thematische und narrative Äquivalenz…). В принципе, и в повествовательных жанрах невременное сцепление эпизодов и сцен входит в состав литературно-эпического оформления времени.

[10] *Ingarden R*. Vom Erkennen…

1.2. Драматический автор и действующие лица (Избранные аспекты проблемы)

1.2.1. Драматический и романный авторы в разнородном отношении к их персонажам.

Как известно, роман содержит промежуточную инстанцию между персонажами и автором, которая занимается, с одной стороны, повествователем, а с другой стороны, его «благосклонными читателями», причем обе категории «персонажей» являются частью романной фикции. В драматическом же произведении структурное место романного повествователя и его в принципе молчащей «благосклонной публики» занимается именно спорящими и действующими на сцене лицами. Зато романному пласту «прямых» диалогов между персонажами соответствует в драме лишь то, что действующие на драматической сцене лица рассказывают друг другу о неприсутствующих лицах или о происходящих за пределами сцены событиях. Из этого следует, что драматический автор как компонент знаковой структуры текста, непосредственно конфронтирует с действующими лицами. Он с ними так же близко сталкивается, как романный автор с романным повествователем и его благосклонными читателями.

Для большей наглядности сказанного приведу здесь следующую схему, в которой для интересующего нас конкретного вопроса важны пока лишь уровни 1—3, особенно второй:[11]

[11] Схема в основном инспирирована моделью А. Окопень-Славиньской (*Okopień-Sжawińska A.* Relacje osobowe… С. 125), но в нее принесены некоторые существенные дополнения, прежде всего при сравнении жанров романа и драмы. Здесь невозможно прокомментировать все детали схемы.

Уровни	Роман	Роман	Драма	Драма
	Адресант	Адресат	Адресант	Адресат
6 (внетекстовый)	Автор как историческое лицо/ Читательский стереотип об авторе как о современнике	Читатель как реальное лицо/ Авторский стереотип о читателе как о современнике	Автор как историческое лицо/ Читательский стереотип об авторе как о современнике	Читатель/зритель как реальное лицо/ Авторский стереотип о современниках
5 (внетекстовый)	Автор как романист/ Публичный литературный стереотип об авторе как романисте	Читатель как читатель романов/ Стереотип романиста о литературных ожиданиях читателя романов	Автор как драматург/ Публичный литературный стереотип об авторе как драматурге	Читатель как театральный зритель/ Стереотип драматурга об ожиданиях читателей и зрителей драм
4 (внетекстовый)	Автор как сочинитель данного романа/ Читательский образ романного автора	Читатель как читатель данного романа/ Авторский образ читателя данного романа	Драматург как автор данной пьесы/ Читательский/ зрительский образ автора данной пьесы	Читатель как читатель/ зритель данной пьесы/ Авторский образ читателя/зрителя данной пьесы
3 (внутритекстовый)	Автор как компонент знаковой структуры текста/Ощутимость авторского начала в тексте	Адресат как компонент знаковой структуры текста/Ощутимость адресованности текста	Автор как компонент знаковой структуры текста/Ощутимость авторского начала в тексте	Адресат как компонент знаковой структуры текста/Ощутимость адресованности текста
2 (внутритекстовый)	Эпический повествователь/ Адресант повествовательного монолога	«Благосклонный читатель» / внутри-текстовый адресат повествовательного монолога	Действующий на сцене персонаж как говорящий [В специальной функции: напр., авторского «рупора»]	Действующий на сцене персонаж как слушающий [В специальной функции: напр., «идеального наблюдателя»]
1 (внутритекстовый)	Повествуемый романный персонаж как говорящий	Повествуемый романный персонаж как слушающий	Внесценический персонаж (о котором рассказывают на сцене) как говорящий	Внесценический персонаж (о котором рассказывают на сцене) как слушающий

Отображенная здесь структурная особенность драматического жанра указывает на бóльшую, чем в случае романиста, ощутимость авторского начала в конструкции драматических лиц и в композиции их взаимоотношений. Бóльшая выдвинутость авторского начала в драме подтверждается еще одним соображением, которому не нашлось места в схеме: тогда как романный автор «молчит» (весь текст за него произносится повествователем и персонажами), у драматического автора даже налицо свой текст, ремарочный или посторонний.[12]

1.2.2. Действующее лицо и авторская перспектива[13]

Но особенно важно для нашей постановки вопроса то, что все особенности конструкции лица и композиции его соотношений с другими действующими лицами указывают непосредственно на драматического автора. Авторское начало, или, иначе говоря, авторская перспективизация проявляется в отношении между отдельным лицом и тем перцептивным фоном, на котором оно представляется читателям и зрителям. В этот перцептивный фон входят:

- предыстория лица и условия его жизни за пределами сцены и действия (с точки зрения специфической литературной «социологии» и с точки зрения соотвествующей литературной традиции) — в сопоставлении с непосредственными сценическими судьбами лица;
- общее направление сценических судеб лица — в сопоставлении с любой отдельно воспринимаемой фазой этих же судеб;
- главное драматическое действие — в сопоставлении с «индивидуальной драмой», переживаемой данным лицом;
- место лица в иерархии лиц данной пьесы — в сопоставлении с лицом самим по себе.

Факт, что каждое лицо занимает (подвижное) место в динамически развивающейся иерархии всех лиц пьесы, дает многочисленные возможности авторской перспективизации. Они особенно очевидны в композиции соотношений между центральными и посторонними героями данной сцены, данного акта, данной всей пьесы.

---

[12] Ремарочный текст может оказать очень специфичное влияние на образ автора. Но этот текст, как правило, в плане стилистически-языковом «не существует» для главного текста диалогов действующих лиц, так как диалоги являются изображенной речью, чего, как правило, нельзя сказать о ремарочном тексте. Ср. к этим вопросам работы *Schmid H*. Strukturalistische Dramentheorie…, *Fieguth R*. Семантика и прагматика… и *его же*. Die Stimme…

[13] Ср. *Pfister M*. Das Drama…, разделы 3.4. о «перспективной структуре драматических текстов», и 5.4.2. «Характеристика лиц».

При всем том автор еще и располагает возможностью придать избранным лицам специальные функции: во-первых, функцию носителя и глашатая его, автора, воззрений и оценок, т. е. функцию и роль авторского «рупора», а во-вторых, функцию «идеального наблюдателя».[14] Роль и функция «идеального наблюдателя» направлены в особенной мере на перцептивное и оценочное поведение читателя и зрителя. Функции «рупора» и «наблюдателя» могут выступать раздельно, каждая в отдельном лице, или совместно в одном и том же лице; еще чаще они распределяются по нескольким лицам, все равно, главным ли или второстепенным. Вполне возможно, чтобы главный отрицательный герой пьесы вдруг стал на минуту рупором автора, или что сторонник несимпатичной «партии» вдруг оказался образцом перцептивного и оценочного поведения читателя и зрителя. Подобные неожиданности особенно любит драматургия реализма (А. Островский, М. Салтыков-Щедрин, А. Сухово-Кобылин), но, как мы увидим, ими не пренебрегал даже классицизм.

Способ использования этих функций влияет на образ конкретного драматического автора не в меньшей степени, чем его трактовка главных лиц.

1.3. Образ драматического автора[15]

Образ автора следует строго различать, с одной стороны, от «фиктивного» эпического повествователя (даже от наиболее «авторского», напр., повествователя в «Анне Карениной» Л. Толстого), и, с другой стороны, от автора как реального, исторического лица. Образ автора определенного литературного произведения — это субъект, конструируемый читателем для воспринимаемой им смысловой организованности и литературной оформленности произведения на всех его уровнях. Следова-

---

[14] О категории «идеального наблюдателя» (idealisierter Rezipient) ср. *Fieguth R.* Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken // Sprache im technischen Zeitalter. 1973. Nr. 47. S. 186—201; *его же.* Zum Problem des virtuellen Empfängers beim Drama. Am Beispiel von Ostrovskijs Komödie «Bešenye den'gi» // Zugänge zu Ostrovskij. Approaches to Ostrovskij / Ed. A. G. F. van Holk. Bremen, 1979. S. 90—116; *его же.* Der Zuschauer als Gegenstand der Komödie. Bemerkungen zur Rezeptionslenkung in Gogol's «Die Heirat» // Voz'mi na radost': To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam, 1980. Pp. 57—66.

[15] Это понятие ввел в дискуссию, кажется, В. Виноградов (*Виноградов В. В.* О художественной прозе. М.; Л. 1930. I. § 8 [польский перевод первой части в сборнике: Rosyjska szkoża stylistyki / Ed. M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa, 1970]). Тут тоже ссылка на никогда, кажется, не публиковавшуюся книгу того же автора «Образ автора в художественном произведении». Его же книга «Проблема авторства и теория стилей» (М., 1961) оказалась мне недоступной.

тельно, конкретный образ автора не чисто объективная данность, но результат читательской интерпретации и оценки данного произведения. С другой стороны, категория эта и не чисто субъективная, в той мере, в какой ни смысловая организованность и литературная оформленность, ни жанровая и историко-литературная обусловленность данного текста не являются чисто субъективными.

На образ драматического автора влияет, с одной стороны, особенная динамика авторского начала в смысловой структуре и литературной оформленности драматического текста. Но с другой стороны, образ *романного* автора выходит, как правило, более объединенным, более индивидуальным и более выразительным, нежели образ драматического автора. Речевое и оценочное поведение повествователя в романе как бы фильтрует влияния, которые может оказать на образ романного автора речевое и оценочное поведение различных изображенных персонажей. На образ же драматического автора действующие лица влияют без подобного гомогенизирующего и индивидуализирующего фильтра, что несет с собой ту характерную для жанра безличность или многоликость драматического автора, о которой уже говорилось выше.

Безличность образа драматического автора может осмысливаться по-разному, в зависимости от конкретной пьесы, и от литературного периода, в котором она возникла. Безличность драматического автора может связываться с идеей какой-то сверх-индивидуальной восторженности, экстатичности и исступленности автора или со многими другими концепциями анти-индивидуализма.[16] Само собой разумеется, что в живой литературной коммуникации образ автора конкретного драматического произведения еще и окрашивается распространенным в данное время общим публичным стереотипом представления об авторе.[17] С другой стороны, не исключено, что на образ драматического автора в определенной мере влияет автобиографичность черт какого-то действу-

[16] Эту идею заимствую у Вячеслава Иванова. См. его статьи по теории театра и трагедии, объединенные в: *Иванов В.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974; там же интересный по этому вопросу очерк «О границах искусства».

[17] Интересно то, что пишет о «стереотипах об авторе», под рубрикой «Социология авторов», М. Пфистер: «Драматург как толкователь религиозно-политического мифа народа, драматург как провозглашатель и проповедник неоспоримых, обоснованных религией норм поведения, драматург как идеализатор сословного самосознания, драматург как назначенный обществом разносчик веселья, как сатирический критик вредного обществу поведения, как ревностный защитник униженных и оскорбленных, как пропагандист революционных идей, как моральный авторитет, как экспериментатор и проектировщик коммуникативных процессов…» (*Pfister M.* Das Drama… S. 52—53. Перевод мой— *Р. Ф.*).

ющего лица. Этой стороной вопроса мы займемся в ходе интерпретации наших трех примеров.

2. Интерпретации

2.1. Трагедия А. Сумарокова «Димитрий Самозванец»

2.1.1. Трактовка времени

Пьеса является довольно типичным для европейского классицизма XVIII в. примером «национальной трагедии».[18] Трактовка времени соответствует предписаниям поэтики классицизма: время изображается сжатым, беспрерывным, не выходящим за пределы суток; в связи с этим редуцировано и количество действующих лиц, и место действия: все происходит в одном и том же помещении «царского дома» в Кремле.

Трактовку времени определяет здесь оппозиция между «внутренним» аспектом времени, процессами, происходящими непосредственно на сцене, в «царском доме», между Самозванцем и четырьмя лицами, и «внешним» аспектом времени, временем народа Москвы, временем, которое, так сказать, работает против Самозванца. («Внешний» аспект времени воплощает собой «начальник стражи», который приносит все более и более зловещие вести о нарастании народного бунта). Нетрудно

---

[18] Существует солидная монография начальной фазы русской истории этого жанра: *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия XVII—XVIII вв. М., 1988. (За знакомство с ней благодарю В. Н. Коновалова, Казань). Тем не менее, как жанр европейского классицизма XVIII в., «Национальная трагедия» еще ждет своей компаративистской, непредубежденной монографии. Жанр в ходе длительного процесса выделяется постепенно из нововременной драматургии по «новой» христианской, неантичной, исторической тематике (ср. «Сид» Корнеля, который инспирирован богатой христианско-исторической драматургией испанцев XVII в.). Ее развитие придется рассмотреть среди прочего также на фоне «борьбы» — и контактов — с одновременной драматургией на античные и древнееврейские исторические и мифологические темы. Жанру покровительствует еще в 1740-е годы немецкий теоретик и писатель Й. Ф. Готтшед, по образцу французов, а также уже Шекспира и английской драматургии — ср. изданную им 6-томную хрестоматию «Deutsche Schaubühne» (1741—1745). Автором германской и датской «национальных трагедий» является среди прочих Йоганн Элиас Шлегель (1719—1749; см. его трагедии «Hermann» и «Canut»). Замечателен подъем жанра в польской драматургии позднего классицизма и раннего преромантизма (ср. *Wożoszyńska Z.* Tragedia // Sжownik literatury polskiego oświecenia / Ed. T. Kostkiewiczowa. Wrocжaw, 1977). Своего рода продолжением классицистского жанра «национальной трагедии» — при одновременном прямо-таки страстном отклонении его поэтики и его художественного историзма — является историческая драматургия романтического и реалистического периодов.

заметить, что «аспекты времени» бинарно соотнесены здесь с «аспектами пространства».

Основная оппозиция между «внутренним» и «внешним» аспектами времени сплетается еще с противопоставлением между драматическим временем как целым (в аспектах как «внутреннем», так и «внешнем») и историческим временем, на которое первое ссылается специфически символическим образом. Драматическое время предстает, прежде всего отбором определенного исторического временного элемента из бесконечного количества других возможных элементов. Отобрана тут самая последняя фаза жизни и царствования Димитрия Самозванца. Один этот отбор *времени* создает автору возможность примерить свою *оценочную* перспективу ретроспективно ко всей жизни и ко всему царствованию Самозванца. С первых двух строк текста выясняется, что отобранный временной сегмент отнесен к более продолжительному сегменту времени: «Разрушь монархова наперсника незнанье!/Дней тридцать лишь твое внимаю я стенанье» (I, 1).[19]

Но данный исторический отрезок времени подвергается еще и существенной литературной обработке, которая создает определенные эффекты «ритмизации» построения, и определенную символику драматического времени по отношению к историческому времени.

В отношении композиционно-ритмических эффектов ограничимся следующими наблюдениями: общий композиционный ритм классицистской трагедии XVIII в. отличается от более близкой нашим вкусам «классической» (правильнее говоря: романтической и реалистической) драматургии XIX в. общей замедленностью темпа. Замедляющий эффект идет прежде всего от длинных монологов и продолжительных умозрительных прений действующих лиц, но также от очень ощутимых невременных композиционных связей между смежными и несмежными сценами. Так, первый акт кончается чем-то вроде драматического дуэта между Шуйским и Ксенией, а второй акт открывается опять дуэтом, по типу элегийных арий, — на этот раз, между Ксенией и Георгием. Второй акт кончается одним из самобичующих монологов Димитрия, третий же акт открывается сценой, в которой преобладает длинная монологическая тирада Пармена, наперсника Димитрия, а кончается монологом Георгия, своей элегийностью создающим выразительный контраст с монологом тирана в конце второго акта. Есть доля геометрич-

[19] Цитаты из трагедии «Димитрий Самозванец» приводятся по изданию: *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1956. В тексте указывается действие римской цифрой и явление — арабской.

ности в этих невременных связях, которая сообщается и общему оформлению драматического времени.

Замедленностью темпа можно объяснить ту скуку, которую трагедия классицизма стала вызывать у зрителей еще второй трети XIX в. Но всем известно, что медленность и быстрота — понятия весьма относительные. Когда мы привыкнем к общей медленности драматургии XVIII в., тогда мы и будем в состоянии уловить происходящие в ней тонкие перемены тембра, темпа и ритма в трактовке драматического времени. Тут значимо и то, что сцены и акты — неодинакового объема. Короткие сцены нередко следуют за более длинными. Длинные сцены, как правило, изображают мучительную внутреннюю драму душ или борьбу идей, короткие же часто создают ускорение чисто внешнего действия.[20] Однако, и в сценах, изображающих борьбу эмоций и идей, наблюдается варьирование темпа и ритма, когда изображение обмена длинными тирадами чередуется с эпизодом так называемой стихомифии, быстрого поединка коротких, одно- или двухстрочных реплик.

Эффект ускоренности драматического времени создается несомненно и контрастом между особенно длинным 4-м актом (9 сцен) и особенно коротким объемом 5-го акта (5 сцен).

Но дело не в одних переменах скорости и ритма. Трактовку драматического времени здесь трудно отделить от тех модуляций эстетического тембра и настроения, о которых мы упомянули выше: настроение жестокого драматизма чередуется тут нередко с явной элегичностью, причем элегичная чувствительность является почти всегда началом морального негодования против беспощадной жестокости тирана (ср. гармонически-меланхолическую элегичность III, 3 и 4, центральных сцен трагедии, с жестоким драматизмом словесных прений III, 5 и 6).[21]

Что же касается символики драматического времени, то обратим прежде всего внимание на то, что отобранный автором отрезок времени после литературной обработки уже отнюдь не тождествен «последнему акту» бурной жизни исторического Самозванца. Между сценическим сегментом времени и отобранным историческим отрезком существует уже только символическая связь: трагедийное время лишь символизи-

---

[20] Об эффектах замедления и ускорения в драме ср. *Pütz P.* Die Zeit im Drama… S. 50—61 (глава «Tempo»).

[21] Говоря об различных эмоциональных и эстетических тембрах, характерах, окрасках и настроениях выступающих в конкретных фрагментах сценического времени, имею ввиду то, что Ингарден называет «качествами эстетической ценности» (ästhetische Wertqualitäten), причем в моем контексте невозможно соблюсти всех тонких терминологических и понятийных различений философа.

рует историческое время, не изображая или воспроизводя его с серьезной претензией на историческую достоверность или верность.[22] Сценическое время сгущает — очевидно в рамках классических суток — более продолжительные исторические процессы, такие как укрепление власти Димитрия или растущее негодование на него бояр и народа, особенно из-за его связей с поляками и с католической церковью. Но прежде всего, оно сгущает душевные процессы, происходившие и происходящие в самом Самозванце.[23]

Но на этом и без того сгущенном сценическом времени отражаются еще и другие исторические ситуации.

Персонаж Димитрия косвенно указывает собой на многострадальный период царствования его якобы отца, Ивана Грозного[24], да еще на двух недостаточно законных московских царей: на непосредственного предшественника, Бориса Годунова, и на наследника, Василия Шуйского.

Годунова и Шуйского Сумароков явно не любит. Для характеристики Годунова достаточно определений «злодей» (Пармен; I, 1), «тиран», «злонравный» (Шуйский; I, 4). А Шуйского автор изображает змеиным предателем всех, вплоть до собственной дочери[25]; то, что этот индивид

---

[22] Совсем иначе, казалось бы, смотрит на этот вопрос *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия… С. 117—122, подчеркивая именно близость сумароковской трагедии к истории, что является совершенно справедливым, когда сравниваешь «Димитрия Самозванца» с другими «историческими» трагедиями того же автора, где ничего исторического почти нет. Но даже соглашаясь с доводами Бочкарева о сравнительной близости нашей трагедии к истории по некоторым деталям, остаюсь при тезисе о более символическом, чем фактографическом отношении драматического времени трагедии к историческому времени, так как многие, очень существенные обстоятельства истории тут все-таки трансформированы. Так, исторического самозванца убили после того, как Марина Мнишек добилась удаления от двора Ксении, дочери Годунова, и после того, как и Димитрий, и его супруга Марина были церковно повенчаны на царство.

[23] За мучительные 30 дней, предшествовавших его последним суткам, сумароковский Димитрий пришел к заключению, что создал ад своим подданным и себе, что конец его близок, что ему предстоит ничто иное, как эсхатологический ад. Тут добавляется к его мукам еще и любовь к Ксении.

[24] Шуйский ему льстит словами «Тираном был у нас злонравный Годунов,/Ты грозен, праведен, отец твой был таков» (I, 4).

[25] Когда Шуйский видит дочь под кинжалом «свирепого» Димитрия, он объявляет ему, что он, Шуйский, «начальник бунтов», а дочери кричит: «За град отеческий вкушай, княжна, смерть люту!»; Ксению спасают Георгий и Пармен (V, 5). — Потрясающий призыв Шуйского к дочери следует рассмотреть в связи с символической ролью, которую играет Ксения. Драматический автор устраивает не слишком затейливую параллель между русским народом, которому Димитрий хочет на-

будет царем после Димитрия, на мой взгляд, не может вызывать никакого энтузиазма у зрителя сумароковской трагедии, несмотря на то, что Шуйский играет роль главного противника ненавистного тирана.[26]

Имплицитную связь между Годуновым, Димитрием и Шуйским автор устанавливает при помощи персонажа Ксении. Сумароков мог знать очень немногое о действительной истории Самозванца, но знал наверное, что историческая Ксения была дочерью Годунова, о которой говорили, что исторический Самозванец взял ее в наложницы, до того как приехала в Москву его гордая польская супруга, Марина Мнишек. Факт, что Сумароков сознательно дает годуновской дочери нового фиктивного отца, Василия Шуйского, создает косвенную символическую связь между тремя «незаконными» царями (Годуновым, Самозванцем, Шуйским) и периодами их правления.[27]

Но это еще не все. Не может же в национальной трагедии XVIII в. не быть намеков на авторскую современность. Пьеса была «представлена» в первый раз 1-го февраля 1771 г. «на императорском театре в Санктпетербурге», служа театральным комментарием к современным военным действиям русских войск, воюющих в границах тогдашней Польши, якобы во имя борьбы с католическим фанатизмом. На изображаемых в трагедии спорах о божественном характере власти царя отражаются, наверное, и какие-то конкретные современные русские дискуссии о монаршей воле.[28]

сильственно навязать католичество, и Ксенией, которой навязывает свою насильственную любовь. Жертвами его тиранства являются и народ, и Ксения. Если Шуйский так легко готов пожертвовать Ксенией «за град отеческий», тогда, по логике символики, он готов пожертвовать и тем же «градом».

[26] О записях Сумарокова, определяющих Шуйского как «мужа лукавого и хитрого», см. *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия… С. 122. В отличие от меня, Бочкарев видит в сумароковском Шуйском сосуществование «лукавого царедворца» «с решительным и пылким гражданином, самоотверженным патриотом» (там же). Такое расхождение мнений свидетельствует хотя бы о том, что Сумароков не без успеха избегает примитивной и схематичной однозначности в обрисовке своих лиц.

[27] Нельзя все-таки не подчеркнуть, что Сумароков наверное дал годуновскую дочь Шуйскому главным образом ради большего драматического эффекта: тиран возгорается страстью к дочери главного политического противника.

[28] Сильно подчеркнутая Сумароковым в трагедии проблема монаршей воли и ее божественного характера велит думать, что он имел ввиду какое-то конкретное современное обстоятельство. Может быть, это намек на конфликт Екатерины с церковью в первые годы царствования? В борьбе с церковной и крестьянской оппозициями Екатерина вряд ли целиком отказалась от аргумента Божией милости как источника ее власти и факта церковного помазания ее особы на царство, и вряд ли

Одним словом, драматическое время «национальной трагедии» является временем ритмически и эмоционально-эстетически варьируемым — при всем явном стремлении к неизбежному злому концу героя —, и сверх того временем сжатым, сложным и символическим. Это соответствует, впрочем, символичности места игры: мы можем представить себе, что все действие трагедии происходит в одном и том же помещении (в «царском доме» в Кремле), причем характер помещения может символически колебаться между комнатой для интимной встречи и залом для большого собрания.

Во всем этом сказывается значительная ощутимость довольно специфического авторского начала, которая будет влиять на образ автора этой трагедии.

2.1.2. Несколько замечаний о наперснике и о тиране в сумароковской трагедии

Из всех действующих лиц наиболее отчетливо свидетельствует об авторской технике персонаж Пармена.

Пармен в иерархии лиц трагедии движется от функции типичного постороннего персонажа (наперсника) чуть ли не к роли главного положительного ее героя. Будучи сторонником Димитрия, он несет в себе надежды тех людей, которые ждали от Димитрия царствования лучшего и более гуманного, чем при Годунове. Пармен окончательно убедился в неправоте своих надежд, когда ожесточенный и преступный любовный жар царя внушает ему страх и сострадание к жертвам новой страсти государя: к «римлянке», супруге царя[29], которой угрожает убийство ядом, и к другим жертвам царской страсти, Георгию и Ксении. В известной степени и ужасающие муки совести и сердца государя внушает ему страх и сострадание. Таким образом, он становится идеальным образцом зрительского эмоционального поведения при восприятии трагедии, жанра, внушающего по старинным теориям именно страх и сострадание. Но не только поэтому Пармен является истинным «идеальным наблюдателем» этой трагедии.

Пармен втайне меняет лагерь, присоединяясь к заговору Шуйского. Об этом зритель узнает из сцены III, 1, но об этом ничего не подозревают ни Георгий, ни Ксения, считая Пармена еще в IV, 9 «варварства служителем». В конце трагедии Ксению спасает от кинжала Димитрия не

этот аргумент понравился в кругах просвещенной литературы. Бочкарев не нашел (не искал?) ничего конкретного на эту тему.

[29] Имеется ввиду Марина Мнишек.

ее отец Шуйский («За град отеческий вкушай, княжна, смерть люту!»), не ее храбрый, но слабый жених Георгий, но — с обнаженным мечом — именно Пармен. Так, Пармен, «идеальный наблюдатель», образец наполненного страхом и состраданием зрителя трагедии, сверх того является еще и идеалом по-настоящему *действующего* лица.

Пармен интересен в этой трагедии также и тем, что его оценка в течение нескольких сцен и актов предоставляет читателю и зрителю хотя бы относительную свободу колебания; это свидетельствует о том, что трагедия расчитана на не целиком прямолинейное перцептивное поведение зрителя.

Пармену также принадлежит функция авторского «рупора», но не в этом его главная задача, так как в известной мере все персонажи — авторские рупоры, иногда даже Димитрий. Но Пармен включен автором в движущуюся смысловую структуру — включен тем, что во множестве сцен он выступает как олицетворенная авторская оценочная перспектива. Это утверждение требует выяснения одной существенной стороны трагедийного конфликта.

Сумароков изображает тиранию как царство лжи; подчиняя себе души своих подданых, тиран принуждает *их всех* лгать и притворяться. Конфликт в принципе построен на принятии или непринятии этого деспотизма лжи, но осложнен тем, что здесь все фактически лгут и притворяются. Не хотят принимать деспотизма лжи Георгий и Ксения, но их заставляет притворяться «в интересах дела» Шуйский. И Пармен не может совсем отказаться в притворстве после тайной перемены лагеря. Но есть существенная разница между лицами в *степени* принятия деспотизма лжи. Так наперсник упорно говорит своему государю правду, тогда как ложь — как бы жизненная стихия Шуйского, «начальника бунтов» против Димитрия и будущего царя. Пармен даже после перехода на сторону Шуйского еще пытается чистосердечно спасти своего государя. В силу этой правдивости Пармен воплощает собой авторскую оценочную перспективу. Мы можем впрочем смело сказать, что в конце концов лишь Пармен — по-настоящему трагическое лицо в этой трагедии. Только его мучает настоящий конфликт — между верностью своему царю и верностью гуманным ценностям.

При всем этом нельзя упускать из виду, что существует еще один очень компетентный и убедительный «идеальный наблюдатель и комментатор» Димитрия — это сам Димитрий. Наиболее убийственные суждения о Димитрии формулируются на сцене именно им самим. В такой конструкции персонажа, в мотиве его постоянного самоосуждения, казалось бы, сказывается с чрезмерной отчетливостью и насильственностью авторское начало, прямо-таки карикатурная авторская намерен-

ность. Но можно на это смотреть и совсем по-другому. Самозванец не только претендует на то, что все его подданные — телом и душой его, божьего помазанника, собственность, но еще и на то, что сама правда — его собственность. Самозванец очень часто позволяет себе говорить чистейшую правду там, где других заставляет лгать — это ведь одна из привилегий его деспотизма, это цинизм тирана. Но с другой стороны, правда вырывается и из его измученной души. Душа Димитрия раздражена угрызениями совести и любовной мукой, одержима религиозной манией и свирепым страхом ада, и ничего здесь уже не могут поделать его воля и разум (лучшим воплощением которых выступает иногда его друг и наперсник, Пармен). Одним словом, автокомментарии Димитрия могут быть поняты как симптомы его одержимости и беспомощности.

2.1.3. Образ драматического автора в «Димитрии Самозванце»

Из всех приемов трактовки времени, наиболее заметное и непосредственное влияние на образ автора этой трагедии оказывает прием временной и оценочной перспективизации *всего* царствования Димитрия с точки зрения его конечной фазы. Но оценочная перспектива драматического автора, как перспектива индивидуальная, подвергается, так сказать, сценической коллективизации: отрицательная оценка царствования Димитрия разделяется всеми без исключения драматическими лицами, в том числе и самим Димитрием. То, что авторская оценочная перспектива олицетворяется в особенной мере одним персонажем, а именно Парменом, более прикрывает, чем раскрывает собственно авторскую индивидуальность. Отсюда следует, что авторская перспектива может проявляться в драме достаточно сильно, и это не обязательно приводит к ярко индивидуализированному образу драматического автора. Это подтверждается особенно наглядно и тем, что было сказано о своеобразной «геометричности» невременных связей между эпизодами и сценами, при одновременной нюансированности и дифференцированности последних по эмоционально-эстетическому тембру и характеру. Союз геометричности и эстетической нюансированности, характеризующий стиль литературного оформления времени в трагедии, свидетельствует о сильном авторском начале, но не об индивидуализированности образа автора.

Помимо трактовки времени на образ автора влияют в принципе все действующие лица. Но особенно значимо здесь изображение Самозванца. Димитрий Самозванец представляет собой в крайне отрицательном виде экстатичность, исступленность и одержимость. Свободная челове-

ческая воля и разум Димитрия показаны как жалкая жертва сверх-индивидуальных страстей и одержимостей. Этим Димитрий пробуждает страх и сострадание у своего «идеального наблюдателя и комментатора» Пармена — тем более, что он, Димитрий, разумом и сердцем ясно понимает весь ужас своего политического, психического и метафизического положения. Но отрицательным изображением исступленности и экстатичности автор и дает косвенно понять, что он не принимает для себя образа исступленного, экстатичного трагика.[30]

Тут надо сказать несколько слов о том, что по всей вероятности Сумароков изображал разъяренность, исступленность и беспрестанную свирепость своего героя исходя из личного опыта. Все биографические сведения об этом авторе говорят в один голос о несчастливых для него самого и его окружения припадках гнева, придирчивости и мстительности.[31] Итак, в изображение Самозванца несомненно вошли некоторые автобиографические черты. Более чем вероятно, что современная публика хорошо знала об этой черте характера Сумарокова и легко могла ее связать с «чистым» образом автора этой трагедии в смысле нашего определения.[32]

Но вероятно и то, что по воле самого Сумарокова его образ автора должен был определяться сопротивлением тиранской исступленности со стороны таких по-настоящему человеческих чувств, как элегичная нежность Ксении и Георгия и *человеческая, гуманная* трагичность Пармена.

В этой связи нужно подчеркнуть, что пресловутая стихотворная и стилистическая монотонность речей действующих лиц классицистской

---

[30] Общеизвестно то, что Сумароков в зрелой фазе творчества отстаивал идеал «человекоразмерного» автора — против ломоносовскому идеалу сверхиндивидуального, восторженного, вдохновенного поэта. Ср. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939 (Reprint: Vaduz, 1971). С. 143 и сл. Из моего швейцарского далека не могу сказать, присутствует ли в теоретических писаниях Сумарокова мотив подобной оппозиции высокопарно восторженного трагика, и трагика человечески разумного?

[31] Ср. *Гуковский Г. А.* Русская литература… С. 129 и сл.

[32] Московская публика прекрасно знала об этом, раз сама Екатерина заботилась о том, чтоб распростанить такое мнение о Сумарокове. В 1770 г., в Москве оффициозно распустили письмо императрицы Сумарокову, которое содержало фразу: «Советую вам вперед не входить в подобные споры, через что сохраните покойство духа для сочинения, а мне всегда приятнее будет видеть представление страстей в ваших драмах, нежели читать их в письмах». См. *Гуковский Г. А.* Русская литература… С. 141 и сл. Не могу, впрочем, не усмотреть в страстях сумароковского Димитрия ядовитого ответа трагика на ядовитую заметку императрицы.

трагедии в этой трагедии — оптический обман. Не только у каждой из сцен трагедии Сумарокова есть свой характерный профиль эстетических тембров и нюансов, есть он и у каждого из действующих лиц.

Эта эстетически-стилистическая нюансированность влияет, конечно, и на образ автора трагедии. Когда автор придает некоторым сценам и лицам (Георгию и Ксении) явно элегийный характер — это намекает о себе элегик в трагике.[33]

Но трагик умеет поставить элегичность в центр драматического конфликта: ведь вся трагедия зиждется на борьбе между беспощадным чувством тирана, разъяренного из-за страха перед адом и мук любви, и свободным чувствованием свободной человеческой души. Следовательно, контраст между элегическими лицами, Георгием и Ксенией, с одной стороны, и одержимым, неистовым Димитрием, с другой, отражается в образе автора этой трагедии как союз элегика с трагиком. Прибавим к этому, что в образ автора данной пьесы, кроме элегика и трагика, входит еще и сочинитель оперных либретто, так как некоторые сцены между Георгием, Ксенией и Шуйским очень близки оперным дуэтам и ариям (II, 1; III, 4; IV, 7). Наиболее короткий пример — сцена IV, 7, в которой изображена реакция Георгия и Шуйского на вынесенный им Димитрием смертный приговор («А вы пред окнами умрети осуждены»):

Георгий
Умрем без робости, себя преодолеем,
Покажем городу, что мужество имеем!
Умрем!
Шуйский
Умрем, когда определенный рок
По власти вышнего толико нам жесток!

Как было сказано выше, образ автора всегда является результатом читательской и зрительской интерпретации и оценки данного произведения. Поэтому в конкретный образ автора входит непременно и читательская оценка удачности или неудачности произведения, всего жанра, стиля, литературного направления, к которым относится произведение. В случае Сумарокова это уже дело личного вкуса и историко-литературного опыта читателя (важно, в какой степени он разделяет общее пренебрежение к этому классицисту). Мне лично образ автора этой трагедии не представляется образом неумелого неудачника.

---

[33] По всей вероятности можно найти перекличку партий трагедии и лирического творчества автора.

2.2. «Борис Годунов» А. С. Пушкина

2.2.1. Трактовка времени в «Борисе Годунове».

С совершенно другой трактовкой времени мы имеем дело в пушкинском «Борисе Годунове». Пушкин как бы обнажает классицистский прием отбора одного исторического временного отрезка — отбирая для своей трагедии *несколько различных* хронологических сегментов из всего периода царствования Бориса Годунова, между 1598 и 1605 годами. Они служат особенно заметным образом наглядному драматическому изображению более продолжительных психических и исторических процессов. Только мимоходом напомним о том, что подобная трактовка драматического времени органически связана с приумножением мест действия и в определенной степени — количества действующих лиц.

По сравнению с пьесой Сумарокова ощутимость авторского начала в трактовке времени значительно усиливается: тогда как у Сумарокова драматическое время кажется внутренне беспрерывным «куском», вырезанным как нечто целое из внелитературного временного континуума, в пушкинской трагедии авторский акт «вырезки» повторяется в начале каждой новой сцены. Часто отдельная сцена тут представляется как короткий фрагмент намного более продолжительного драматического (или недраматического) процесса; таким образом, получается эффект ускоренного драматического изображения протекания времени. Есть конечно и сцены, в которых темп изображения замедляется, что на фоне общей ускоренности может создать особенно ощутимый эффект. Первые четыре коротких сцены «Кремлевские палаты (1598 года, 20 февраля)», «Красная площадь», «Девичье поле. Новодевичий монастырь», «Кремлевские палаты (Борис, Патриарх, бояре)» изображают в явно ускоренном виде мучительно замедленное ожидание принятия Годуновым царского престола; кроме ускоренности изображения первые три сцены отличаются еще и дистанцированностью перспективы: происходящее *рассказывается* с точки зрения посторонних, топографически далеких от происходившего наблюдателей. Только четвертая сцена «Кремлевские палаты (Борис, Патриарх, бояре)» приближает нас к герою. Зато пятая сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре (1603)» дана как бы в крупном плане, из близкой перспективы второго главного героя трагедии — будущего самозванца.

Такая трактовка времени и перспектив безусловно является чем-то новым в русской драматургии, смелым обогащением ее поэтики пере-

несением в нее повествовательных приемов. Не удивительно, что она вызвала у современников отрицательные отклики.[34]

И в «Борисе Годунове» трактовка драматического времени не лишена символических элементов. Своей яркой прерывностью эта «временная форма» (zeitliche Gestalt) предупреждает о том, что время уже не протекает по какой-то линии ведущей прямо к осмысленной цели. В распределении кусков времени начинает намечаться не только удивительная свобода при драматическом изображении хронологической последовательности[35], но и какая-то особенная игра невременных связей. Последние оказываются намного менее «геометричными», чем у Сумарокова, будучи прикрытыми характером умышленной случайности и искусной авторской невольностью; в них ощутима скорее тематическая, чем формально-композиционная сторона. Это легко продемонстрировать на примере двух сцен, «геометрическая» связь которых, казалось бы, предрешена: «Корчма на литовской границе» и «Граница литовская». Первая написана комической прозой, вторая — заметно приподнятыми стихами; первая — изображает тайный уход Отрепьева из России, вторая — его явное возвращение юным будущим царем и полководцем. Но в деталях все тут сделано так, чтобы связывающего их эффекта контраста вовсе не получилось. Стирание эффекта достигается тем, что вторая сцена тесно связана с другими сценами: непосредственно с предыдущей сценой «Ночь. Сад. Фонтан», внушившей герою ту меланхолию, которая овладевает им в сцене «Граница литовская», и с мотивом «скорбной души» Бориса из первых трех сцен трагедии.[36]

Не бросается в глаза, например, контраст между угрюмой церковной атмосферой пришествия Бориса к царской власти в ходе первых 4-х

---

[34] См. *Аникст А.* История учений о драме. II: Теория драмы в России от Пушкина до Чехова, М., 1972. С. 62, где цитируются слова И. Среднего-Камашева: «…событие развивается вяло, неясно, сцены взяты не такие, каких ожидал бы читатель, — по большей части они все весьма незначительны». Одним словом, стиль отбора *косвенных* и скорее *периферийных* «аспектов времени» для тем более наглядного драматического изображения исторического времени представлялся трудным и неубедительным.

[35] Правда, нет явной перетасовки хронологического *естественного порядка*, но есть сцены с такой неопределенной приуроченностью к исторической и сценической хронологии, что вполне могут мыслиться одновременными.

[36] По авторскому замыслу, изображенное в начале пьесы колебание Годунова в отношении принятия царства, с одной стороны, ловкая комедия, но с другой стороны, — проявление «скорбной души» (Щелкалов, «Красная площадь») и угрызений совести «правителя»; удивительно похожими угрызениями совести страдает в сцене «Граница литовская» Самозванец.

сцен — и светлым, оживленным настроением Самозванца (как бы свободно стряхивающего церковность католического патера) при встрече с будущими соратниками («Краков. Дом Вишневецкого»). Почти не заметен тонкий контраст между плачем годуновской дочери Ксении о мертвом женихе («Царские палаты») и известным «любовным» разговором Самозванца с Мариной («Ночь. Сад. Фонтан»).

В общем композиционную обработку драматического времени характеризует тут какая-то трудно осмысливаемая кругообразность.[37] В этом сказывается, по всей вероятности, особенный романтический авторский взгляд на русскую историю, на повторимость и циклизм ее бедствий. Всем известно, что в пушкинской драматической истории Годунова и Самозванца отражается авторский взгляд на современную историю русских царей (Павел и Александр I) и на современные русско-польские отношения (трагедия публиковалась в год подавления польского восстания против русской оккупации в 1831 г.).

Резюмируя наши наблюдения можно сказать, что в трактовке времени сказывается авторское начало, характеризующееся, с одной стороны, значительной ощутимостью временной трактовки каждой из отдельных сцен как наглядного «аспекта времени», но с другой стороны, умышленной завуалированностью, виртуозной случайностью при сцеплении сцен — чем романтический драматург предвосхищает определенные черты следующего периода.

2.2.2. Образ автора в «Борисе Годунове»

На образ автора этой пьесы влияют в большей или меньшей степени все черты трактовки времени: особенно сильная ощутимость авторского начала, быстрота и свобода в распоряжении временем. К этому мы можем прибавить, что свободному авторскому распоряжению временем в области действующих лиц соотвествует более всего персонаж Самозванца.

Свободная трактовка драматического времени — явный результат некоторой эпизации драматического жанра, так что к образу драматурга примешиваются и некоторые черты искусного эпика.

К этому присоединяется характерная смелость при создании контрастов, переходов и смешений между разными эмоционально-эстети-

---

[37] Кажется, что со времени книги Д. Д. Благого «Мастерство Пушкина» (М., 1955) никакой комментарий к пушкинской трагедии не обходится без мотива «круга». Ср. *Neuhäuser R.* Puschkin. Boris Godunow // Das russische Drama / Ed. B. Zelinsky. Düsseldorf, 1986. S. 51—68.

ческими тембрами и окрасками внутри одной сцены или при переходе от одной к другой. Имею ввиду такие тембры и окраски, как комизм, трагизм, возвышенность, вульгарность, достоинство, обаяние, и проч. и проч. Здесь не место для серьезного и подробного анализа этой стороны знаменитой, подвергшейся многочисленным комментариям трагедии. Сумароковский союз геометричности с эстетическими нюансами и различными эмоциональными тембрами напоминает парк в стиле французского рококо, пушкинская же трагедия — «английский» пейзажный сад. Лишь в очень обобщенном виде мы можем сказать, что пушкинскую трагедию характеризует контраст между угрюмой атмосферой вокруг Бориса и светлой — вокруг Самозванца. Однако, еще в сцене «Граница литовская» Самозванец почувствовал, что будет мрачным виновником пролития русской крови; он сам тут начал понимать, что не ему суждено переломить кровавый цикл русской истории. В конце пьесы оказывается, что этот контраст — предмет очень специальной иронии: контраст теряет свое основание, его нет и как будто никогда не было. Так образ автора-драматурга обогащается, помимо черт эпика, еще и чертами ирониста.

В этом отношении на образ автора непосредственно влияют иронические эффекты, достигаемые выступлением не одного, а даже двух Пушкиных в пьесе, причем один цитирует другого:

П у ш к и н
Его [самозванца — *Р. Ф.*] сам Пушкин видел,
Как приезжал впервой он во дворец
И сквозь ряды литовских панов прямо
Шел в тайную палату короля. (256)[38]

А иронист соединяется еще и с лирическим поэтом, которому возносит хвалу Самозванец:

Что вижу я? Латинские стихи!
Стократ священ союз меча и лиры,
Единый лавр их дружно обвивает.
Родился я под небом полунощным,
Но мне знаком латинской музы голос,
И я люблю парнасские цветы.
Я верую в пророчества пиитов.
Нет, не вотще в их пламенной груди
Кипит восторг: благословится подвиг,
Его ж они прославили заране! (273)

[38] Цитаты из «Бориса Годунова» даны по изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950. Т. 5. В тексте указана страница.

В интересующем нас тут сокровенном полу-автобиографическом плане трагедии эти слова — как бы ответ на оценку царя Бориса:

Ц а р ь
Противен мне род Пушкиных мятежный. (263)

Все эти глубоко иронические, и по сути автоиронические эффекты, правда, подтверждают нам то, что мы «знаем» о личности Пушкина (наш стереотип восприятия), но все же не способствуют настоящей индивидуализации образа драматического автора. Даже в романтизме нет *такого* индивидуализма. Образ романтического драматического автора характеризуется, напротив, тем, что драматург жертвует своей индивидуальностью как бы вдвойне: сначала он расходует ее для своих персонажей, снабжая их всех своими наиболее сокровенными личными тайнами, влечениями и заботами, а затем, он велит еще и терпеть поражение созданным им действующим индивидуальностям.

2.3. «Месяц в деревне» И. С. Тургенева

2.3.1. Трактовка времени в «Месяце в деревне»

По случайному совпадению «Месяц в деревне», как и сумароковская трагедия, изображает собой драматический взрыв, который наступает после месячного брожения. И, что особенно удивительно, этот взрыв происходит в не менее замедленном темпе, чем у Сумарокова[39]. Но в отличие от сумароковской трагедии, здесь преобладает эффект ненатянутости, несжатости, почти рыхлости времени. Все как бы приспосабливается к ощущению лениво протекающего «нормального» времени, к ощущению «нормального» современного человека той эпохи. Этот эффект достигается рядом разнородных приемов, которые работают совместно на один главный принцип, сочетающий создание автором потенциала обостренных оппозиций, контрастов и его же тщательное старание разрядить этот потенциал. Так создавалась потенциальная оппозиция драматической ненапряженности и напряженности между пред-

[39] Непосредственную связь с Сумароковым можно тут смело заранее исключить. Но в драматургии русского реализма, особенно в драматургии А. Островского, есть следы интереса к XVIII в. Драматические опыты Тургенева предпринимались со знанием европейских жанровых традиций, в том числе и французских традиций от Расина через Мариво до XIX в. В «Месяце в деревне», может быть, существеннее, чем якобы влияние «La Marâtre» Бальзака, присутствие очень легкой примеси трагедий Расина о королевнах Федре и Беренике (ср. также *Лотман Л. М.* Драматургия И. С. Тургенева // История русской драматургии XVII—первая половина XIX века. Л., 1982. С. 508—509).

шествовавшими действию 28-ю днями «месяца в деревне», и его конечной фазой — сценическим временем. Налицо потенциальный контраст между «внутренним» и «внешним» аспектами времени: ведь за пределами круга (не-)действующих лиц что-то происходит: работа в большом имении, которой поглощен Ислаев, жизнь крестьян, жизнь соседей. Сооружена мощная машина пятиактной трагедии, предназначенная для композиционной ритмизации драматического времени. Но все это подвергается редукции, снижению, замедлению, стиранию. В особенности подвергается нейтрализации потенциальная оппозиция между внесценическим («нормальным») и сценическим («драматически напряженным») временем: сценическое время принимает облик и структуру времени несценического.

Эффект ускоренности сценического времени тщательно устраняется при помощи поразительной неопределенности сценического времени.

Говорится, правда, во вступительной ремарке, что «Между 1 и 2, 2 и 3, 3 и 5 проходит по дню», но точность этого указания мнимая. Из некоторых ремарок, кажется, следует, что между указанными автором актами проходит не по дню («день» в смысле одних суток), но по вечеру и ночи. Почему это так важно? Могло бы проходить между ними и по двое или трое суток, потому что время тут до такой степени «не идет», что не очень важно, сколько его проходит.[40] Впечатление бесконечной непрерывности этого времени стирает ту ощутимость авторского начала в «вырезке» времени каждого акта из континуума времени, которая была так сильна в трагедии Пушкина.

Впечатлению о неопределенности протекающего тут времени способствует несомненно и то, что изображается исключительно «пустое» время между часами еды, и прежде всего то, что нет разделения актов на сцены. Они как бы лениво находят друг на друга.

Но есть, конечно, в этой замедленности и неопределенности своя особенная ритмизация времени. Она производится еще большей замедленностью изображения времени в кульминационной фазе действия. В актах 1, 2 и 5 изображается по дню, точнее, по несколько непрерывных часов дня. Но в 3-м и 4-м актах изображается один и тот же день (точнее говоря, утро после завтрака и ранний вечер, между поздним обедом и чаем) — этот решительный и драматичный день выходит особенно длинным, по сравнению с остальными днями. Само собой разумеется,

[40] Я даже думаю, что режиссер, который поставил бы пьесу так, чтобы зрелищное время денотировало указанный в заглавии целый месяц, а не только его конечную фазу, не заслужил нашего осуждения.

что ритмизации композиционной трактовки времени способствует перемена мест действия (гостиная в 1-м, 3-м и 5-м акте; сад во 2-м; «большие пустые сени» в садовом здании в 4-м), и, прежде всего, эмоциональные и эстетические тембры и окраски, окрашивающие встречи, разговоры, эпизоды. Тут встречаются друг с другом две тенденции — тенденция плавных переходов, текучести, колебательных движений, и тенденция сильно и отчетливо восходящей и нисходящей кривой эмоций Натальи, главной героини, и двух пробуждающихся к первым любовным ощущениям молодых людей, Веры, и Беляева.

2.3.2. Время, лица и образ автора «Месяца в деревне».

Вопрос об образе автора тургеневской пьесы требует более обстоятельного обсуждения. Казалось бы, что все здесь довольно просто, раз всем известно, что Ракитин — более или менее автопортрет Тургенева.[41] И действительно, этот факт в конечном счете небезраличен для нашего вопроса. Но одна лишь констатация факта еще не есть его литературоведческое осмысление.

«Месяц в деревне» отличается от двух уже обсуждавшихся нами трагедий тем, что в нем авторское начало сказывается не то чтобы слабее, но оно более прикрывается. В случае, если речь идет о произведении периода реализма, в такой констатации нет ничего особенного, так как реализм именно тем и отличается от романтизма, что не любит обнажать свои приемы. Особенным стилем оформления драматического времени, в расплывчатом, ненатянутом характере которого как будто не видно авторской руки, Тургенев смягчает поразительную геометричность, симметричность и параллельность между изображаемыми им любовниками и женщинами. Трое мужчин (Ислаев, Ракитин, Беляев) любят Наталью Петровну, героиню пьесы; трое женщин (Катерина, Вера, Наталья Петровна) любят Беляева. У каждой из женщин есть более старший, чем Беляев, партнер: у служанки Катерины — лакей Матвей; у молодой сироты Веры — помещик Большинцов; а у Натальи Петровны — их даже два: муж Ислаев, и домашний друг, Ракитин. У двух лиц — своего рода двойник младшего возраста: Беляев — это все равно, что более молодой Ракитин, а Вера — это более молодая Наталья Петровна. Эта игра отражений идет почти бесконечно, поскольку сочетание стар-

[41] По свидетельству М. Г. Савиной, Тургенев сказал в устном разговоре: «А Ракитин это я. Я всегда в своих романах неудачным любовником изображаю себя» (ср.: Комментарий К. И. Тюнькина к «Месяцу» в издании: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Изд. 2-ое. Т. 2. М., 1979. С. 638).

шей Натальи и младшей Веры как бы повторяет сочетание Анны Семеновны, матери Ислаева и ее сравнительно младшей компаньонки, Лизаветы Богдановны. Впрочем и Лизавете Богдановне достается в конце концов «свой Большинцов» — циник Шпигельский. Игра симметричных контрастов и отражений присутствует также в зоне «авторского рупора» и «идеального наблюдателя». Здесь, во-первых, почти все персонажи наблюдают и комментируют себя и друг друга, но в особенной мере эти функции воплощают собой в парадоксальной симметричности — домашний доктор, Шпигельский (извлекший пользу из драмы: выигрывает карету и жену) и домашний друг, Ракитин (жертва драмы: теряет все).

Тем не менее Тургеневу удается создать драматургию непреднамеренных случайностей, которые происходят «сами собой» в лабиринтной геометрии чувств и взаимоотношений. Эффекту непреднамеренности служит, помимо «рыхлости» и замедленности драматического времени, общее снижение громкости всех возможных напряжений и конфликтов, и в частности — какая-то особенная трактовка конфликта, что-то вроде трудно определимого его сдвига. Ведь в центре пьесы — не столько конфликт, сколько почти вневременной миг большого чувства у зрелой Натальи Петровны, и факт, что Наталья Петровна этим эмоциональным исступлением зажигает двух молодых людей, Беляева и Веру. Зато, центральный, казалось бы, драматический конфликт между мужем, женой и любовником как-то сходит с пути, ведь муж не так ревнует и подозревает не того любовника, обвиняет Ракитина, после чего почти мирится с ним — и удивительное дело: никому здесь не до смеха. Конфликтом так же трудно назвать то, что происходит между Натальей Петровной и ее любовником Ракитиным, или между двумя любовниками героини, Ракитиным и очень молодым Беляевым. Единственное по настоящему драматическое столкновение имеет место между Верой, выросшей у зрителя на глазах из наивной девушки в женщину, и блаженствующей в любви Натальей Петровной. Разочаровавшись в Наталье Петровне и Беляеве, Вера мстит Наталье Петровне за то, что ее любят; это она приводит в движение все тихие полукатастрофы, которыми кончается пьеса, а сама жертвует даже перспективой жизненного счастья, выходя за Большинцова. Из всего этого, кажется, следует, что как к подлинному большому чувству, так и к настоящей драме способны уже только женщины, а мужчины тут больше стушевываются.

Все тут придает свою окраску и свое осмысление безличности образа драматического автора: неощутимость или сниженная ощутимость авторской руки (этим приемом Тургенев-драматург существенно отличается от Чехова!), ленивое прогуливание драматического времени по

лабиринтным тропинкам человеческих чувств и взаимоотношений, умиление перед чудесной силой женского чувства, стушевывающееся мужское начало.

Именно Ракитин эффектнее всех других персонажей влияет на образ автора этой пьесы. Мы выше определили ее основной конструктивный принцип как противоречие между созданием потенциала обостренных оппозиций, контрастов и старанием разрядить его. Живым воплощением этого принципа на сцене и является Ракитин, который сам не может зажечь чувством любимую женщину, и который с большой самоотверженностью старается избегать эмоций и конфликтов.

Но все это свидетельствует об одном: на образ драматического автора любой пьесы даже наиболее автобиографический персонаж влияет только в меру того, насколько он близок к тому субъекту, который, согласно нашей дефиниции, конструируется читателем и зрителем для воспринимаемой им смысловой организованности и литературной оформленности этого конкретного произведения.

Несомненно, что некоторые из черт довольно, впрочем, неяркой индивидуальности Ракитина сообщаются этому субъекту. Но его определяют в конце концов все персонажи пьесы со своими индивидуальностями. Изумительно удавшиеся автору индивидуализированные образы Натальи Петровны, Веры, Беляева, Ракитина и большинства второстепенных лиц дают нам право сказать, что основная безличность образа драматического автора тут окрашивается чертой некоторой межиндивидуальности, интерсубъективности, в которой начало субъективности не только снимается, но и сохраняется. Вероятно, обсуждая этот конкретный образ драматического автора, будет уместнее говорить о его многоликости, чем о его безличности.

Тут вступает в игру еще и вопрос о том, в какой мере в образе драматурга соединяются черты трагика и сочинителя комедии, и насколько к этому примешивается еще и образ новеллиста, романиста (а может быть, даже и лирика?). В этой связи интересна историческая метаморфоза. Сам Тургенев, и многие из его современных читателей были долго убеждены, что «Месяц», как пьеса театральная — произведение неудавшееся. Но позднейшие критики и театралы стали смотреть на это по-другому. После опытов с драматургией Чехова, никто уже не откажет автору «Месяца в деревне» в замечательном драматургическом таланте.

3. Несколько заключительных замечаний об автобиографичности в драматическом произведении

В предложенных интерпретациях трех драматических произведений мы постарались акцентировать историко-литературную характерность каждого из индивидуальных стилей трактовки времени, композиции взаимоотношений между действующими лицами и окрашивания основной безличности или многоликости образа данного драматического автора. Тут следует еще уточнить литературную историчность автобиографизма в образе драматического автора. Нам сегодня трудно оценить, в какой мере в восприятии публикой Сумарокова могли сочетаться публичный стереотип представления о свирепом авторе и образ автора трагедии о свирепом тиране, и в какой мере сам Сумароков считался или не считался с таким сочетанием идей у своей публики. Но несомненно, что учет автобиографической примеси существенно влияет на наш образ этого драматурга эпохи русского классицизма.

В пушкинском «Борисе Годунове» явная ироничность намеков на самого себя — привилегия романтического автора, но и признак романтической *проблемы* индивидуализма.

В тургеневском «Месяце» намеки автора на самого себя обильно присутствуют, но они не явные, а не стремятся вызвать у читателя и зрителя иронического эффекта. Они имеют гораздо больший вес в отношении между автором и его произведением, нежели в отношении между произведением и публикой. Кажется, что Тургенев и не считался с соответствующей догадливостью у своей публики и критики. Вот, что он пишет по поводу Базарова, хотя мог бы писать и по поводу Ракитина:

> «Господа критики вообще не совсем верно представляют себе то, что происходит в душе автора, то, в чем именно состоят его радости и горести, его стремления, удачи и неудачи. Они, например, и не подозревают того наслаждения, о котором упоминает Гоголь и которое состоит в казнении самого себя, своих недостатков в изображаемых вымышленных лицах; они вполне убеждены, что автор непременно и делает, что «проводит свои идеи».[42]

Для вопроса об образе драматического автора конкретных пьес существенно не то, кто из наших трех авторов смог найти наиболее глубокое удовлетворение своим более или менее сокровенным страстям и увлечениям — свирепый и безудержный Сумароков в изображении свирепого Самозванца, или живой и стремительный Пушкин в изображе-

[42] *Тургенев И. С.* Стихотворения в прозе. Поэмы. Литературные и житейские воспоминания. Переводы из Г. Флобера. М., 1987. С. 219.

нии победной радостности своего Самозванца, или бездонный в своей тонкой неглубокости Тургенев в изображении своего Ракитина. Напротив, каждый из трех образов автора представляется нам в специфически окрашенной, именно драматической, истощенности — или расширенности — своей индивидуальности, так как в конце концов он проживает в нашем воображении столько противоречивых индивидуальных жизней, сколько их возникает в данной пьесе.

П. Е. БУХАРКИН
(Санкт-Петербругский гос. университет)

АВТОР В ТРАГЕДИИ КЛАССИЦИЗМА

(Предварительные замечания)

1

Многие понятия теории литературы, поэтики или стилистики, являющиеся ключевыми для современного описания литературного дискурса, недостаточно изучены применительно к XVIII столетию. Среди них оказывается и образ автора. С одной стороны, совершенно очевидно, что данная категория — одна из основных в современной науке о литературе и при анализе или интерпретации хидожественного текста исследователь неизбежно обращается к ней, с другой — специфические черты авторского образа в словесности XVIII в., особенно в классицистическом искусстве, выявлены, несомненно, слабо, остаются неясными и неопределенными.

Нельзя сказать, чтобы проблема автора в литературе классицизма обходилась исследователями.[1] Однако в большинстве работ она изучалась по меркам более поздних эпох — романтической или реалистической — и интерес в образе авторе в произведениях XVIII в. вызывало лишь то, что вело к будущему. Сам же по себе он и его своеобразные функции оставались вне пристального внимания филологической науки. Другими словами, автор в литературе классицизма исследовался в исторической перспективе, а не с точки зрения динамического текстопорождения, стратегии которого в эпоху классицизма были в разных жанрах во многом различны. В связи с этим как раз особую актуальность и приобретают изучение автора как одного из важнейших структурообразующих элементов классицистического текста, выявление его специфики в отдельных жанрах и определение контактов текстового воплощения данного образа с эстетическими представлениями эпохи.

Среди жанровых модификаций автора в произведениях классицизма стоит выделить образ автора в трагедии. Его изучение кажется особо привлекательным как в силу своей трудности (вопрос об авторе в дра-

[1] В первую очередь надо назвать монографию И. З. Сермана «Русский классицизм». Л., 1973. Эта проблема неизменно привлекала внимание и Г. П. Макогоненко. См., в частности, *Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 98—168.

матическом тексте сложнее, нежели аналогичные вопросы применительно к лирике или эпосу), так и потому, что трагедия занимала одно из основных мест в литературном процессе XVIII столетия, во многом выражая его магистральное направление и существенно воздействуя на другие жанры, насыщая их трагедийным миропониманием. В связи с этим уяснение специфики образа автора в трагедии в известной мере будет равняться уяснению своеобразия классицистического автора в целом, если и не во всем объеме его сложной структуры, то, во всяком случае, в основных созидающих его элементах.

Автор в трагедии не только репрезентативен для дискурса классицизма, он весьма важен и для понимания дальнейших путей русской словесности. Стоит вспомнить важную роль трагедии — не как жанра, а как определенного способа организации художественного мира — в литературной жизни XIX и XX веков.[2] Правда, едва ли не все писавшие о трагедийной парадигме русской культуры этого времени возводили ее непосредственно к античности, минуя классицизм, во всяком случае, русский. «Для трагедии […], выявляющей самую глубинную и самую индивидуальную сущность национальной души, необходимо создание своих собственных национальных форм»[3]. Согласно такому мнению, появление собственных национальных форм, ориентированных на античное наследие, относилось к XIX веку, причем создавались они на основе романа, что привело к появлению романа-трагедии. XVIII же век с его «ложноклассической трагедией» — лишь слабое подражание чуждым явлениям, совсем не повлиявшее на дальнейшую литературную эволюцию.

Вряд ли это так. Конечно, великая литература XIX века сознательно, скорее всего, не обращалась к отечественной трагедии минувшего столетия, черпая трагедийное вдохновение у Эсхила, Софокла, Еврипида или же Шекспира. Однако неосознанная, «генная», память культуры определяла подспудную связь трагедийного творчества позднейших романистов и лириков с, казалось бы, позабытым национальным истоком. «…Все накопленное продолжает сознательно и подсознательно существовать. И не только существовать, но и действовать, вклиниваясь в дальнейшее развитие культуры. Если бы этого не было, не было бы истории

---

[2] После знаменитых работ Вяч. Иванова представление о чрезвычайном значении трагедийного фермента у Достоевского стало общепринятым. Обнаруживается он и у Тургенева, в лирических системах Тютчева и Блока, в «Тихом Доне» Шолохова и т. д.

[3] *Волошин М. А.* Достоевский и русская трагедия // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 363.

культуры»[4]. Именно так обстояло дело и с классицистической трагедией. Поэтому изучение автора и его функций в динамическом смыслопорождении трагедийного мира XVIII века позволит яснее увидеть и параметры трагедийности в прозе и лирике XIX—XX веков, в частности, трагедийные контуры образа автора в романах Достоевского или Тургенева.

При обращении к проблеме автора в трагедии классицизма неизбежно встает вопрос о материале исследования, о его отборе и ограничении. Прежде всего надо сказать, что трагедия как жанр и трагедийный текст русского классицизма — явления далеко не во всем совпадающие. Целый ряд произведений, формально являющихся трагедиями («Подложный Смердий» А. А. Ржевского, в известной мере «Тамира и Селим» М. В. Ломоносова, «Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова, некоторые трагедии М. М. Хераскова, например, «Освобожденная Москва», и др.) при внешнем соответствии законам трагедии и ее структуре сущностно от нее отличаются.[5] Внутренняя форма этих сочинений лишена подлинной трагедийности: драматический конфликт возникает в результате столкновения человеческих интересов, а не воздействия судьбы, причем коллизии могут быть достаточно легко нейтрализованы, ибо несоответствие трагического героя миропорядку, как правило, носит неглубокий характер, и сам герой (что основное) лишен необходимого для появления трагедийного пафоса величия. Нередко это просто заурядный злодей, впечатляющий лишь масштабами своих злодеяний, но не силой своего характера. Не случайно движущей силой действия в данных пьесах является сугубо отрицательный персонаж, некое зло, не вызывающее сочувствия, в то время как в подлинной трагедии «трагический герой не может быть ни полностью положительным, ни полностью отрицательным; он должен быть несчастным»[6]. Также показательно, что с устранением «злого» героя драматическое напряжение в трагедиях этого типа исчерпывается. Можно сказать, что все эти произведения — драмы страдания невинных из-за злых, а не трагедии рока.

С другой стороны, к трагедийному тексту XVIII века принадлежат литературные факты, весьма далекие от жанра трагедии, такие, как поэ-

---

[4] *Чичерин А. В.* Ритм образа. М., 1973. С. 149.

[5] Речь здесь идет об античном понимании трагедии, в существенных моментах сохранившемся и в XVII—XVIII веках. С точки зрения трагедии Шекспира, жанра синтетического и многопланового, все перечисленные пьесы XVIII в. вполне являются трагедиями и по своей внутренней форме.

[6] *Купреянова Е. Н.* К вопросу о классицизме // XVIII век. Сб. 4. М; Л., 1959. С. 27.

зия Г. Р. Державина или некоторые повести Н. М. Карамзина и, отчасти, проза А. Н. Радищева. Например, карамзинские «Сиерра-Морена» и «Остров Борнгольм», оставаясь эпическими текстами, тем не менее изнутри насыщаются именно трагедийным содержанием. Понятия трагической вины, рока, несчастные герои — все это позволяет видеть в их глубинной структуре своего рода трагедию, а эти тексты назвать (по аналогии с определением Вяч. Иванова) «повесть-трагедия». Аналогично и в державинской лирике, понимаемой как система, можно легко обнаружить трагедийную внутреннюю форму.

По существу, изучая автора в русской трагедии XVIII века, стоило бы учитывать весь этот круг явлений. Однако решение столь обширной задачи требует фронтальных исследований и не может уместиться в рамках одной небольшой статьи. Поэтому в настоящей работе заявленная проблема рассматривается лишь на материале некоторых трагедий А. П. Сумарокова. Следствием этого будет, естественно, определенная предположительность выводов, которые, на первый взгляд, носят частный характер. Однако надо иметь в виду, что автор в эпоху классицизма — автор жанровый, а не индивидуальный. И если перед нами типичный образец жанра, то и автор в нем оказывается достаточно репрезентативным; и в других произведениях, относящихся к той же жанровой парадигме, он будет иметь похожую структуру и выполнять сходные функции. Трагедии же Сумарокова, бесспорно, достаточно характерны для русской трагедии XVIII века. Кроме того, большинство из них (особенно пьесы 1740-х —начала 1750-х годов: «Хорев» [1747], «Синав и Трувор» [1750], «Аристона» [1750], «Семира» [1751]) принадлежат и к трагедии как жанру, и к трагедии как тексту, в связи с чем наблюдения над автором сумароковских трагедий в известных пределах отражают специфику всего трагедийного комплекса XVIII века.[7]

2

Совершенно очевидно, что в драме место и роль образа автора существенно иные, нежели в лирике или эпосе. Однако, несмотря на все своеобразие драматического рода, и в нем автор — главный нерв текста, от него зависит функционирование всего эстетического организма. Известное определение автора, данное В. В. Виноградовым, применимо и к нему: автор — «это концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в соот-

[7] Конечно, с существенными оговорками, прежде всего касающимися роли ритма в выполнении авторских функций и проблем стиля.

ношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»[8].

Конечно, в трагедии образ автора модифицируется, приобретает дополнительные оттенки, а что-то, напротив, теряет. Но и в пьесах XVIII века, так же как в любом литературном жанре нового времени, автор — едва ли не важнейший фактор внутреннего мира текста, он выполняет решающую роль в созидании его смыслового единства.

Последнее оказывается особенно важным в случае классицистической трагедии — обратившись к ее определяющему элементу — образу человека, — легко заметить в нем как раз отсутствие единства, неслаженность поступков, незамкнутость психологической структуры. Об этом не раз писали. В частности, С. Г. Бочаров, имея в виду «Сида» П. Корнеля, замечает: «По отношению к Родриго Химена выступает в разных отношениях — как дочь своего отца и как любящая женщина; и сам Родриго существует для нее в разных отношениях. Объединить эти разорванные аспекты в отношении целостных характеров невозможно по концепции драмы, — это противоречило бы всей ее природе»[9]. Суждение исследователя применимо не к одному Корнелю, но к классицистической трагедии вообще, в частности, к Сумарокову.

У последнего разомкнутость человеческого характера может проявляться по-разному. Во первых, она приводит в его трагедиях (так же, как и у Корнеля) к разорванности психологических состояний героя, к их несоотнесенности. Например, в «Синаве и Труворе» Ильмена ведет себя, с одной стороны, как послушная дочь, поступающая по велению Гостомысла — своего отца, с другой же — как возлюбленная Трувора. При этом борьбы между долгом — необходимостью стать супругой Синава — и страстью к его брату фактически не возникает. В самом начале трагедии, во 2 явлении I действия Ильмена уже принимает решение, содержащее для нее выход из мучительной ситуации:

Исполнится сие мне злое приключенье,
И окончается по трех днях все мученье,
[…]
Не в одр пойду, во гроб, и там в пещерах мрачных

---

[8] *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 118.

[9] *Бочаров С. Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 378.

Я сердце, коль его принудить не могу,
Любезну Трувору невинно соберегу![10]

И в дальнейшем своем бытии на трагедийной сцене героиня руководствуется этим решением, продолжая в общении с Гостомыслом быть прежде всего дочерью, подчиняющей все своему долгу, а в контактах с Трувором — прежде всего возлюбленной, для которой любовь — основное. Происходит действительное расщепление образа, которое, в частности, лишает смысла действия героини: ведь задуманное ею самоубийство совсем не соответствовало бы планам Гостомысла, сводя них на нет, и тем более оказывалось бы ужасным ударом для Трувора. Получается, что поведения как цельной системы взаимосвязанных и взаимомотивированных поступков и переживаний, преследующей некую конечную цель, которой подчинены все ее элементы, в «Синаве и Труворе», во всяком случае, применительно к центральной героине, нет.

И Ильмена в данном отношении не исключение. По существу, подобно ей поступают и другие действующие лица и этой, и других трагедий. Конечно, встречаются и более сложные ситуации, и отдельные исключения, но общей картины они не меняют.

Во-вторых, разомкнутость трагического человека проявляется в частом отсутствии мотивировки его поступков. Например, совсем необъяснимо поведение Сталверха в «Хореве». Думается, несправедливо видеть в нем злодея, олицетворяющего силы зла. Этому противоречит его кончина, о которой мы узнаем со слов одного из воинов:

Сталверх скончал живот,
Низвергшись в глубину Днепровых быстрых вод,
Отчаян, горестно терзаясь и стоная,
И свергся со брегов, Оснельду вспоминая (79).

Конечно, самоубийством может кончить и герой сугубо отрицательный, достаточно назвать Димитрия из «Димитрия Самозванца». Однако конец Сталверха ознаменован очевидным раскаянием и горькими, хотя и бесплодными, сожалениями о содеянном. Кроме того, в пьесе совершенно отсутствуют даже самые беглые указания на причины, заставившие Сталверха оклеветать Хорева и Оснельду.

Тем не менее, герой целеустремленно толкает Кия к ужасному злодеянию, а затем, так же без объяснений, внезапно охваченный угрызениями совести, уходит из жизни. В конечном счете, все его поступки и действия оказываются немотивированными.

---

[10] *Сумароков А. П.* Драматические сочинения. Л., 1990. С. 88. В дальнейшем при цитировании этого издания страницы указываются в тексте.

Возможно, Сталверх — крайний случай, но и в действиях других героев мотивировки явно недостает. Выйдя за пределы «Хорева» и обратись к иным трагедиями Сумарокова («Синаву и Трувору», «Аристоне», «Семире», «Димитрию Самозванцу»), увидим, в целом, то же самое. Такое постоянное отсутствие или, во всяком случае, недостаточность мотивации, соединяясь с несогласованностью разных сфер деятельности сумароковского человека, и приводят к отмеченному выше расщеплению его образа; единое целое героя распадается на отдельные состояния, слабо связанные между собой и далеко не всегда объяснимо сменяющие друг друга.

Эта нецелостность человека должна была бы вызвать и нецелостность трагедийного мира вообще. Однако этого не происходит; в тексте действуют смысловые силы, обуславливающие его рецепцию как цельного и внутренне единого. В, казалось бы, трудно объяснимых и несвязанных поступках героев можно увидеть некоторую логику, просветляющую их темные действия. При этом данные логические связи не привносятся в текст реципиентами, они существуют в нем самом, правда, не эксплицируясь, а выражаясь имплицитно; они не присутствуют в словесной структуре произведения, но прячутся за ней, перемещаясь в импликационал трагедийного дискурса. Впрочем, подобная имплицитность не мешает объединяющему началу существенно воздействовать на семантику текста; читатель трагедии воспринимает ее как единую и находит объяснение тому, что осталось недоговоренным в речах действующих лиц.

Это разъясняющее, логизирующее начало оказывается связанным с образом автора. Точнее, в нем и проявляется одна из важнейших функций автора в классицистической трагедии: автор сводит разбросанные элементы в цельную и осмысленную картину. Такая роль автора в трагедии в известной мере обусловлена общими эстетическими воззрениями классицизма. Его философская платформа, в своей основе метафизическая, приводила к выдвижению на первый план того способа познания мира, который требовал членения универсума на возможно более простые элементы. Механическая сумма таких элементов, рассмотренных и понятых по отдельности, и составляет общую картину действительности, причем внутреннюю логику объединению этих элементов придают единые законы, одна Творческая Воля, лежащая в основе Вселенной.

Подобным образом строится и мирообраз в трагедии: познавая человека, автор делит его характер на простые составляющие и рассматривает их по отдельности, не задумываясь над их согласованием. Однако хаотической раздробленности не возникает; творящая воля ху-

дожника обнимает все в единое целое. Так же, как Бог в окружающей жизни, так и автор трагедии придает миру смысл; без автора, так же как без Бога в действительной жизни, все становится хаотическим, случайным и непонятным.

Созидаемое посредством образа автора сложное семантическое поле трагедийного текста ни в коей мере совпадает с тем содержательным комплексом, что заключен в плане персонажей. И дело тут не только в, так сказать, количественных различиях, в дополнительных оттенках, вносимых в произведение автором. Последний своим присутствием качественно меняет сами принципы смыслообразования художественного универсума, делает смысл последнего многозначным и не сводимым к логическим схемам. Дело в том, что идущая от автора синтезирующая сила, придающая героям законченность, организует образы на основе не логических идей, а идей художественных, поэтических, несоизмеримо более сложных, нежели логические.

«Поэтическая идея отличается от логической мысли тем, что она в своей основе или хотя бы в своем смысловом ассоциативном ореоле — как и поэтическое слово и поэтический образ — многозначна, полисемантична, пропущена через всю потенциальную полноту человеческого сознания, включающего мир человеческих идеалов…»[11]. Поэтому данные идеи, интегрирующие разные изолированные стороны характера в единую натуру и придающие, в связи с этим, мотивированность поступкам героев, наделяют и последних своей полисемантичностью, т. е. позволяют по-разному объяснять их действия. Присутствие автора в трагедии делает очевидным смысловую завершенность героя, но вопрос о том, каково, если так можно выразиться, значение этого смысла, каково ценностное содержание героя, остается открытым. Автор предоставляет реципиентам возможность увидеть персонаж с разных точек зрения и по-разному его оценить. Так, в уже упоминавшемся Сталверхе можно разглядеть искренне заблуждающегося княжеского слугу, предубеждения которого развеялись при известии о геройстве Хорева на поле брани и который, охваченный мучительными угрызениями совести, кончает жизнь самоубийством. Однако оправданна и совсем другая интерпретация его облика — как злодея, тяжело переживающего крах своих планов и, вместе с тем, не чуждого раскаяния, приводящего его, как более позднего сумароковского героя Димитрия Самозванца, на которого он при таком восприятии становится похожим, к добровольной гибели.

---

[11] *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. 2-е изд. Л., 1981. С. 342.

И не только Сталверх, но и многие другие персонажи и «Хорева», и иных трагедий Сумарокова несут в себе возможность принципиальной множественности истолкования. Сами по себе они, как уже сказано выше, распадаются на отдельные составляющие, часто несомкнутые и противоречащие одна другой. Авторское сознание охватывает их и сливает отдельно живущие стороны в один поток. Но объединяя, оно сохраняет некоторую разнонаправленность теперь уже целостного характера, смысл и ценностная суть которого может (благодаря тому, что внутренняя логика образа по-прежнему остается невыраженной в тексте и содержится в импликациях автора) восприниматься, в известных пределах, по-разному.

Утверждение об однозначности и схематизме классицистического героя, в частности, в трагедии , — давно уже трюизм филологической науки. Однако оно не учитывает воздействия на структуру персонажа образа автора. А, как мы видим, последний не только способствует целостности героя, но и придает ему глубину, помогает избежать впадения в схему, делает его жизненным. Автор, стоящий за текстом, вдыхает в свое создание жизнь, передает ему частичку собственной полноты и универсальности.

3

Надо сказать, что трагедия — один из первых жанров послепетровской литературы, где образ автора выполняет функцию творца художественного мира. В древнерусской словесности, вплоть до самого конца XVII века, ничего подобного встретить нельзя. Да и в «осьмнадцатом столетии» в другом ведущем жанре классицизма — панегирической оде автор скорее не творец, а выразитель общего «гласа», национального самосознания. «Этот поэт, присутствующий во всех одах Ломоносова, — не сам Ломоносов. Его образ лишен конкретных, индивидуальных человеческих черт. Это — как бы дух поэзии, дух государства и народа, выразивший себя в стихах…»[12]. Данное определение применимо и к авторскому образу в торжественной оде вообще — во всяком случае, до Г. Р. Державина. При этом особенно важно не отсутствие бытовой конкретики, а неавтократичность: одический автор не столько творит, сколько выражает. Автор же в трагедии — творец.

Такой явно выраженный акцент на теургическое начало автора в трагедии заставляет задуматься над связью образа автора как текстооб-

[12] *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 112.

разующего элемента с типом писателя, существующим в современной произведению культуре.

XVIII век — переломная эпоха в истории русского писательского типа. В связи с целым рядом причин — распадом «покаяльных» семей, никонианскими реформами, культурной деятельностью Петра I — древнерусский писательский тип, во многом, несмотря на естественные вариации внутри себя, остававшийся неизменным, исчезает. На смену ему приходит новое писательское сознание. «Писатель, сочиняющий по обету или внутреннему убеждению, сменяется грамотеем, пишущим по заказу», а впоследствии — для развлечения, причем «для развлечения каждый мог писать невозбранно — в качестве частного человека, вне и помимо служебных обязанностей. Писатель стал частным человеком, частный человек стал писателем»[13].

Рассматривая результаты этого культурного переворота, обычно в первую очередь указывают на секуляризацию писателя. Он, особенно в первую половину столетия, перестает чувствовать себя выразителем трансцендентного ему Божественного глагола, он осознает себя теперь художником, творящим от собственного имени. Этот обмирщвленный литератор мог ставить перед собой различные цели, воспринимать себя как гражданина, как шутника-слугу, как дилетанта[14], но, принимая разные лики, он во всех них выступал как самостоятельный деятель, а не как передаточное звено.

Если посмотреть на этот же процесс с несколько другой стороны, то следует сказать, что смена писательского типа, приведшая к его секуляризации, привела также к появлению в авторском самосознании идеи «писатель есть создатель». Ведь, выступая сам от себя, он оказывается творцом мира, созидаемого по его собственной воле, т. е. становится в чем-то подобным Творцу. В результате ощущения такого подобия лите-

---

[13] *Панченко А. М.* О смене писательского типа в петровскую эпоху // XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века / Под ред. Г. П. Макогоненко и Г. Н. Моисеевой. Л., 1974. С. 125. О причинах подобного изменения см. также *Бухаркин П. Е.* Старчество и смена писательского типа в русской литературе // Вестник СПб. гос. ун-та. Серия 2. Вып. 2. СПб., 1993. С. 72—73.

[14] Проблема репутации литератора XVIII в. изучена еще недостаточно. Отдельные замечания по этому поводу см. *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14: Русская литература XVIII — начала XIX вв. в общественно-культурном контексте / Отв. ред. А. М. Панченко. Л., 1983. С. 4—8. *Степанов В. П.* К вопросу о репутации литературы в середине XVIII века // Там же. С. 105—120. См. также более общую работу *Meynteux A.* De la notion de littérature en Russie à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe // Révue des Études Slaves, 1957. Vol. 34. Fasc. 1—4. P. 103—198.

ратор XVIII века начинает испытывать чувство соперничества с другим Творцом — Творцом Вселенной. Недаром, характеризуя духовно-интеллектуальную жизнь послепетровской России, В. В. Зеньковский писал, что «…светская культура стихийно движется в сторону вытеснения Церкви из жизни»[15]. Конечно, это своеобразное соревнование с Богом не приводило литераторов XVIII столетия к самообожествлению. Будучи христианами, они не ставили себя на место Бога, и не могли об этом подумать. Кроме того, эстетическому сознанию классицизма с его жесткой регламентацией, признанием абсолютных авторитетов и системой правил было не свойственно представление о художнике-демиурге. И все же аналогия с ветхозаветным Иаковом, борющимся с Богом, в известных пределах применима к писателю XVIII столетия.

Художник, разумеется, не равен Богу, однако он, самостоятельно создавая свой художественный мир, подобен Ему — таково, в своей основе, самопонимание писателя XVIII века. Но ведь таков же и художественный образ автора в трагедии, во всяком случае, те его аспекты, что рассматривались выше. Получается, что тип писателя, возникший и утвердившийся в послепетровской культуре, в принципиальных своих очертаниях тождественен автору, возникающему в современных ему текстах, по крайней мере, трагедийных. Это совпадение вряд ли носит случайный характер. Если же признать его, хотя бы частичную, закономерность, то можно предположить, что образ автора как одно из важнейших составляющих художественного текста обнаруживает связь с писательской модальностью, доминирующей в данную эпоху.

Надо заметить, что современная наука склонна достаточно резко отделять образ автора от облика конкретного писателя. Действительно, хаотическое смешение этих аспектов запутывает суть дела, мешает пониманию эстетической специфики образа автора. Однако это не означает полного отсутствия соотношений реально бытующего в истории типа писателя с автором в тексте. Такая связь, как видно на примере трагедии, существует, и тот же пример показывает, что изменение писательской модальности нередко влечет за собою существенные трансформации образа автора как текстообразующей категории, определяет направление и смысл этих трансформаций. Признание подобной зависимости открывает достаточно широкие перспективы перед дальнейшим изучением образа автора — не только в трагедии XVIII ве-

---

[15] *Зеньковский В. В.* История русской философии: В 2 т. Т. 1. 2-е изд. Paris, 1989. С. 82.

ка, но и во всей русской литературе, на этот раз в связи с эволюцией типа писателя.

4

Трудно сомневаться в том, что образ автора не просто присутствует в трагедии классицизма, но и является его семантическим центром, источником смысловой энергии, если воспользоваться вышеприведенными словами В. В. Виноградова, «концентрированным воплощением сути произведения, […] фокусом целого». Но какова его роль в риторическом оформлении трагедийного дискурса, в речевой композиции трагедии XVIII в.? Решая этот вопрос, неизбежно сталкиваешься с целым рядом неясностей и даже трудностей.

Прежде всего, в трагедии чрезвычайно скупо представлен план речи автора; говорить о собственном авторском повествовании фактически, за исключением отдельных примеров, естественно, не приходится. Вместе с тем крайнее ограничение плана речи автора все же не означает его полного исчезновения. Несмотря на диалогическую форму трагедии, автор присутствует и на речевом уровне, правда, не прямо, а косвенно; его голос звучит через голоса персонажей.

Действительно, в сумароковских произведениях нередки случаи, когда за речами героев совершенно ощутимо проступает автор. Вот несколько примеров:

Чего желается и что нам толь приятно,
То кажется всегда нам быть невероятно (43).

Питай водами лавр, доколе не увянет,
И скройся грозных туч, доколе гром не грянет (47).

Щедрота похвалы в победах умножает
И человечество в душах изображает (49).

Порок и счастливым бывает в жизни вреден,
А кто несчастлив, тот и без пороков беден (55).

Приведенные суждения взяты из «Хорева» и принадлежат разным действующим лицам: первое и третье — Хореву, последнее — Оснельде, второе — Сталверху. Однако, вне зависимости от того, кто их произносит, все фразы объединяет одно и то же миросозерцание, более того, они заключают в себе общезначимый, применимый ко всем людям и положениям смысл. Причем смысл, выраженный афористически.

Эта афористичность особенно важна. Гномическая форма высказываний значительно усиливает вневременной, истинный характер их содержания. С другой стороны, она свидетельствует об искусности их речевого построения, о тщательном и удовлетроряющем самый исканный

вкус выборе соответствующих слов, о логически безупречном порядке их расположения. Ведь афоризм — не просто общая истина, но такая, что выражена наилучшим образом.

Все это, вместе взятое, позволяет увидеть в рассматриваемых отрывках автора, а не его героев. Именно первый обладает способностью высказывать в идеальной форме не поддающиеся сомнению положения. Конечно, функцию автора может взять подменяющий его персонаж. Однако в «Хореве», так же как и в других трагедиях Сумарокова (ничем в данном отношении не отличающихся от «Хорева»), многочисленные афористические суждения принадлежат разным героям, при этом некоторые из них, как, например, Сталверх, никак не могут быть поняты как совпадающие с авторским сознанием. Это свидетельствует о том, что перед нами не слияние двух сознаний — автора и героя, но замена в одной из точек речевого пространства слова героя словом автора.

Итак, афористические формулировки оказываются способом пусть и не прямого, но все же достаточно явного выражения авторского начала. Благодаря им речь автора постоянно присутствует в тексте (хотя и скрыто); в любой момент в реплике или монологе каждого персонажа может, отливаясь в афоризм, зазвучать авторский голос. Автор начинает как бы мерцать в стилистической структуре пьесы, и благодаря этому «мерцанию» сквозь план речи героев прослеживается некая авторская линия. Внутреннее родство отдельных словесных проявлений автора, обусловленное безупречностью их построения и отражением в них нормы, связывает их в цепь, проходящую через всю трагедию, в своеобразный монолог. Конечно, такой монолог лишь намечен, дан пунктиром. Но и пунктирно он оказывается некоей монолитной основой риторического построения текста, тем фундаментом, на котором выстраивается диалогическая структура. Последняя, тем самым, становится в чем-то вторичной, вмещаясь в ощутимое за ней и в нее проникающее монологическое слово автора.

Подобный монологический подтекст, являющийся результатом присутствия автора в словесной ткани произведения, естественно, существенным образом воздействует и на стилистику трагедии в целом. Точнее, он позволяет увидеть и в других особенностях стилистической структуры скрытое выявление образа автора. В первую очередь, это относится к монологам персонажей.

Монологи героев, безусловно, доминируют в сумароковских трагедиях.[16] Они, естественно, произносятся разными действующими лицами, но нетрудно заметить сближающие их начала. Прежде всего, стоит указать на отсутствие в тексте фразеологической точки зрения, т. е. речевая манера субъекта (автора) не отличается от речевой манеры объекта (героя). Недаром афористические высказывания, исходящие от автора, не кажутся чужеродными в речи героев. Причем так, как автор, говорит не один какой-либо персонаж, все действующие лица ориентируются на авторское словоупотребление.

Автор и его герои пользуются одним языком не только в прямом, но и в переносном смысле: они превосходно понимают друг друга.[17] Не только их слова, но и их мировоззрения идентичны; они существуют в одной системе ценностей, признают одну и ту же шкалу оценок. Недаром взгляд героя на себя и авторское о нем суждение всегда совпадают: «…У таких ложноклассиков, как Сумароков, Княжнин, Озеров, герои часто весьма наивно сами высказывают ту завершающую их морально-этическую идею, которую они воплощают с точки зрения автора»[18].

Подобная близость и миросозерцания и речи автора и героев существенно сближает их, в некоторой мере даже объединяет в сложное целое. При этом, учитывая отмеченную выше имплицитную монологическую основу риторического построения трагедии, исходящую от автора, становится очевидным, что основой этого симбиоза, определяющим его началом оказывается именно автор. В результате всю полилогическую речевую структуру текста можно понять как сложное воплощение диалектически противоположного полюса — монолога, существующего в авторском импликационале.

Автор реализует свои намерения относительно текста не прямо, а через героев. Однако, наделяя их тем же сознанием, каким обладает он, и тем же словом, каким он пользуется, он делает их своим подобием — не в том, конечно, смысле, что они равны ему, но в том, что строятся они аналогично образу их создателя. Следствием этого является то, что герои в какой-то мере начинают выполнять функции, подобные функциям повествователя в эпическом тексте.

---

[16] *Гуковский Г. А.* О сумароковской трагедии // Поэтика. Вып. I. Л., 1926. С. 72. См. также *Москвичева Г. В.* Русский классицизм. С. 61—66.

[17] На это указал И. З. Серман (*Серман И. З.* Русский классицизм. С. 145—146). Он же обратил внимание на то, что в послесумароковской трагедии, в частности, у Я. Б. Княжнина, дело обстоит по-другому.

[18] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 20.

С этой особенностью речевой композиции трагедийного дискурса русского классицизма как раз и связано то значение, тот сущностный смысл, который несет в нем образ автора.

5

Действительно, автор — не только связывающее звено всех элементов трагедийного мира, не только определяющее начало стилистической фактуры текста, но и художественный образ, имеющий весьма определенное и чрезвычайно важное для смыслопорождения трагедийного дискурса семантическое наполнение.

Совершенно очевидно, что его источником является тот единый речевой поток, куда сливаются разнообразные элементы словесной композиции и который, о чем говорилось выше, связан именно с автором и интонирован на тональность его голоса. Пожалуй, в первую очередь важным оказывается здесь его ритмическая организация. Ритм, естественно присущий трагедийному стилю как организованному в стиховой форме, выполняет многие и разные функции, из которых для автора особенно важны три.

Во-первых, он в значительной мере способствует объективизации автора, выдвижению его из чисто субъективной сферы некоего неопределенного источника, порождающего текст, в область объектов, воспроизводимых речью, если не при помощи слов, то хотя бы при помощи ритмических средств языка. Дело в том, что «ритм возможен как форма отношения к другому, но не к самому себе»[19], поэтому ритмическая организация речи, являющейся в своей глубине авторской, во всяком случае, восходящей к его сознанию, хотя бы отчасти сближает автора с героями, в некоторой мере соединяет в нем «себя» и «другого». Вследствие этого автор становится одним из художественных образов трагедийного мира, конечно, своеобразным, непохожим на иные, но типологически соотнесенным с ними. В частности, как любой образ, тем более образ человека, он оказывается носителем смысла — как эстетического, так и этического. Данный смысл не всегда связан с прямым содержанием текста, напротив, он скорее независим от него, внося дополнительные и весьма существенные семантические оттенки в общую многосмысленность художественного универсума.

Этот свойственный образу автора смысл — также результат пронизывающего его речевое воплощение ритма, в нем проявляется вторая

[19] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 106.

важная для нас функция ритма. «…Ритм, — со свойственной ему проницательностью писал Д. Е. Максимов, — может выражать некую устойчивую линию смысла, который отделен от семантической „фактуры текста“ […] и освещает его как бы издали […] Тенденция к метризации […] и есть тенденция к обобщению, нормативизации ритма и его смыслового ореола, к превращению метризованного ритма в каких-то зонах текста в автономное начало, как бы отодвинутое от локального, прямого содержания»[20]. Именно так и происходит с автором в трагедии — четкая ритмическая организованность наполняет его образ совсем особым содержанием, не покрывающимся никакими другими семантическими началами текста. Наконец, третья функция ритма, существенно воздействующая на формирование смысла, заключенного в авторском образе, состоит в его ценностном характере — «Ритм есть ценностное упорядочение внутренней данности, наличности»[21]. Именно благодаря ритму трагедийный автор и обладает ценностностью.

В чем же она состоит? Для ответа на данный вопрос необходимо подробнее остановиться на ритмическом существовании автора. В его основе лежит достаточно «жесткий» метр — александрийский стих в его русском варианте, т. е. 6-стопный ямб с цезурой после 3 стопы и парной рифмовкой. Этот метр обладает особой четкостью, упорядоченностью; благодаря неизменной цезуре, делящей стих на две равные части, отчетливо ощущается симметрия, к тому же подкрепляемая парной рифмовкой. Речевая стихия, так сказать, систематизируется метром, обрабатывается им, очищается от случайного.

Очищенность, стремление повсюду сохранить ровность и последовательную верность организующим стилистическим принципам заметна и в лексике, и в синтаксисе, свойственных трагедийному стилю. С неутомимой тщательностью исключаются все обычные слова, следы разговорной речи совершенно отсутствуют. Синтаксическое строение тоже обдуманно и несет на себе явный отпечаток следования риторическим правилам.[22] Все это в совокупности резко отделяет речевую фактуру трагедийного текста от естественной стихии языка. «Классическая трагедия […] — это крайняя степень размежевания стилей, отрыва трагического от реальной, обыденной жизни»[23].

---

[20] *Максимов Д. Е.* Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 274—275.
[21] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 103.
[22] См. об этом *Москвичева Г. В.* Русский классицизм. С. 66—72.
[23] *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976. С. 389.

Такой отрыв от «естественного» языка, связанный как со стихотворным ритмом, так и с синтаксическим и лексическим оформлением речевых масс, и оказывается, в конечном счете, главным средством создания того чрезвычайно существенного для трагедии смысла, какой заключается в образе автора. Как известно, классицизм стремился воссоздать мир абсолютных реальностей и отношений, строящийся на разумных и потому вечных началах. Этот мир в обычной жизни часто бывает искажен, и задача искусства — стереть случайные искажения, обнаружив непреходящие элементы мироздания. Поэтому мимесис понимался как очищение природы от хаотических случайностей и обнажение средствами искусства ее субстанциональных, исторически неизменяемых, гармонических основ.

Автор в трагедии и оказывается образом, выражающим подобные основы. Метр, определяющий ритм того речевого потока, который является формой его имплицитного присутствия в тексте, как любой метр, в некотором смысле обнажает внутренние свойства языка.[24] Таким образом, он вскрывает затемненные в естественном языке эмпирическими речевыми фактами основные, сущностные законы, т. е. высшую языковую реальность, соответствующую высшей реальности вообще. Эта нормативность (являющаяся атрибутом высшей реальности), привнесенная в автора ритмом его образа, поддерживается «высокостью» лексики и искусством синтаксических конструкций. И автор в конечном счете предстает в трагедийном мире как воплощение образцовой, истинной жизни, как ориентир, на который должны равняться реципиенты трагедийного текста.

Это вполне соответствует требованиям, предъявляемым классицистической эстетикой к трагедии: будучи «высоким» жанром, она и должна выражать идеальную, гармоническую основу мира и человека. Более того, без автора это задание не могло бы быть выполнено, без него мир в трагедии — никак не совершенный, напротив, он лишен гармонии. Не случайно обычный зачин трагедии, ее завязка — внезапное нарушение уравновешенности элементов мира, нарушение, вызывающее дисгармонический конфликт и делающее этот мир трагедийным. Авторский же образ как раз вносит искомую искусством гармонию, тем самым становящуюся как бы фоном, на котором развертывается трагическое

[24] Соображения о том, что в стихе отчетливее, нежели в прозе, проявляются потенции языка, его внутренняя форма, не раз высказывались самыми крупными филологическими авторитетами. См., например, *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 28.

действие. Последнее начинает восприниматься лишь как искажение высшей реальности, заключенной в авторе, становящемся, в связи с этим, критерием оценки и героев, и мира трагедии вообще. Именно по сравнению с ним герои начинают восприниматься как неидеальные, как своеобразное искажение нормы; трагическая вина героя становится особенно очевидной.

Но автор, являясь мерой героев, не просто указывает на их несовершенность. С ним связан и обратный процесс, который можно обнаружить в динамическом смыслопорождении классицизма: сопоставление с автором не только, так сказать, принижает действующих лиц, но и напротив, обнаруживает в них определенную возможность стать совершенными и гармоничными. Выше уже говорилось, что автор творит своих героев по собственному образу и подобию, наделяет их своим словом. Но речевая близость означает и близость семантическую; получается, что и на героев падает отблеск того идеального смысла, который заключен в их творце. Они в своей трагедийной жизни существуют в мире, где нет совершенства, трагический герой своими действиями разрушает гармонию. Но персонажи недаром подобны автору, в их душах, несмотря на замутненность и искажения, присутствует та же гармоническая основа, что торжествует в авторе. По своей природе они равны последнему. Благодаря этому в смысловом ореоле трагедии можно обнаружить представление о потенциальном совершенстве каждого человека, даже поступающего неправедно, — ведь в его структуре заложены все возможности гармонического существования, автор-творец передал ему частичку собственного соответствия норме.[25]

И идея эта входит в текст через автора и благодаря только ему. Он заключает в себе жесткую и обязательную для всех норму. Но он же несет героям и миру также милость и благодать.

6

Как видим, автор во всех отношениях является центром трагедийного универсума: его роль чрезвычайно значительна в фабульной плоскости, на уровне персонажей, где он объединяет изолированные состояния в

[25] Данное представление находит свое соответствие в этике просветительской философии. Стоит помнить, что русский классицизм, даже в том случае, когда его представители и не могут быть названы просветителями по своим философским взглядам (как Сумароков), с Просвещением связан неразрывно. Если говорить о трагедии, то очень важным здесь окажется ее ориентация на Вольтера, трагедии которого несут на себе явный отпечаток просветительских представлений.

характеры, причем его присутствие придает этим характерам глубину и полисемантичность; его слово, имплицитно присутствующий в тексте авторский монолог определает, в конечном счете, риторическую структуру пьесы; наконец, зключенный в авторе смысл, обусловленный ритмико-лексическими параметрами его образа, раскрываемого стилем, вводит в содержательный план произведения ключевую идею совершенства и гармонии, благодаря чему конечная цель трагедии классицизма — обнаружение идеальной и соразмерной жизни, находящейся вне мира героев, — перемещается в зону текста, скрыто присутствует в течение всего трагедийного действия. Однако и этим до конца не исчерпывается значение автора. Данный образ выполняет еще одну, весьма важную функцию, связанную с поэтической модальностью трагедии, т. е. со сложным и не вполне еще ясным отношением ее мирообраза, созданного словом, к окружающей этот мирообраз жизни.

Художественный текст, являющийся своеобразной деятельностью, т. е. волеизъявлением его создателя, неизбежно предполагает, среди других своих целей, некое воздействие на реальное историческое и социопсихологическое пространство, в котором он существует. Это воздействие для классицистической трагедии, может быть, в большей степени, чем для других литературных явлений, связано с катарсисом, причем, как явствует из предыдущих наблюдений и рассуждений, именно автору, как носителю гармонического идеала, принадлежит ведущая роль в конечном акте катарсического сострадания — в очищении и, тем самым, в обнаружении гармонических начал жизни. Именно автор, воплощающий эти начала, и указывает направление и цели преображения не одним героям, но, что еще существеннее, реципиенту произведения.

Как же это происходит? Каким образом человек, воспринимающий трагедию, мир которой замкнут в изысканном круге фактов и переживаний и тщательно отгорожен от действительности, соотносит судьбы «высоких» героев с собственным существованием? Что в тексте дает этому основание?

Для ответа на вопросы подобного рода следует вновь обратиться к стилистике трагедийного дискурса, к ее особо выделяющимся отличительным чертам. Среди них в первую очередь надо отметить две — метонимию и перифраз. В каком-то смысле именно они определяют стилистическую атмосферу трагедии классицизма. «Навеки отлучил свет солнечных лучей» (131), «Познай, как грудь моя тобою уязвленна» (130), «Моя рука тебя, моя рука сразила» (132) — это примеры метонимического словоупотребления из «Синава и Трувора». А вот из «Аристоны»: «Который от руки моей тебя избавил» (181), «Коль к ней моя душа любви не ощущала» (187), «Проклятая душа, что днесь ты сотво-

рила» (184). Не менее постоянны метонимии и в «Семире»: «Для гордыя души, коль скипетра лишится, / Уж не останется, чем больше веселиться» (200), «Перед глаза твои Возвед предстать желает» (204), «И как рука твоя в народы смерть метала» (204), «Но сердце никогда мое не отменялось» (219).

Перифразы (нередко носящие метонимический характер) также в высшей степени характерны для трагической речи: «Князь страже говорил: теперь иду к покою» (128),

> Что скрылась от меня последняя луна;
> Что день, день Труворов тьмой вечной поразился
> И солнца для меня луч вечно погрузился…
> (128, «Синав и Трувор»)
>
> Разверст мрак вечной ночи…
> (186, «Аристона»)
>
> Светило дневное уже спустилось низко,
> И восхождение луны на град сей близко…
> (211, «Семира»)

Эти примеры можно было бы значительно умножить, однако это вряд ли имеет смысл. Уже В. М. Жирмунский в статье, датируемой 1919—1923 годами, отметил метонимию и перифраз как ведущие принципы классицистического стиля.[26] Однако их значения для осуществления трагедийным текстом своего модального акта осталось, по существу, нерассмотренным. А, вместе с тем, именно они и определяют во многом поэтическую модальность трагедии.

Дело в том, что метонимия и перифраз обладают одним общим свойством (которое, кстати сказать, позволяет им часто сливаться в одно целое — метонимический перифраз) — они называют предмет не прямо, а через обращение к соседним, так или иначе близким ему фактам. Благодаря этому между параллельными рядами обнаруживается родственность и определенное взаимоподобие.

Таков важный внутритекстовый принцип развертывания трагического стиля. Но реципиенты трагедии невольно выводят его за пределы текста, начинают распространять на окружающую действительность, в частности, на себя: в пьесе метонимия и перифраз сближают соседние феномены и выявляют их связанность друг с другом; но, вступая в контакт с текстом, реципиенты сами становятся «соседними», параллельными ему и, вполне логично, начинают ощущать в себе внутреннее род-

---

[26] *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 39—47.

ство с трагическими героями. Поэтому-то происходящее в словесном хронотопе воспринимается ими не как что-то внешнее, но как им самим присущее, случающееся отчасти и с ними. В связи с этим и возникает акт катарсиса, в ходе которого не только персонажи трагедии, но и ее читатели ориентируются на автора как на выразителя достигаемой в процессе катарсических переживаний цели.

Автор оказывается своеобразным азимутом не для одних героев; свет его образа распространяется за пределы произведения, указывает путь любому соприкасающемуся с трагедией человеку. Более того, автор не просто определяет конечный итог катарсического напряжения; он обеспечивает сам акт катарсиса — ведь метонимия и перифраз — категории стиля трагедии, а именно в стиле, как не раз говорилось, автор и существует. Не было бы автора, не стало бы и трагического стиля, исчез бы катарсис, трагический универсум потерял бы смысл не только внутри себя. Пропала бы и его внешняя оправданность, исчезла модальная функция.

Автор — действительно «всё» для трагедии классицизма. И какой бы ее аспект мы бы ни взяли — речевую структуру, мир героев, принципы смыслопорождения, поэтическую модальность, — всюду увидим одну творящую волю, единую направляющую руку — авторскую. Именно она и определяет функционирование всех разнообразных и многосодержательных элементов художественного мира трагедии классицизма.

ДЖЕРАЛЬД МАЙКЛЬСОН
(Канзасский университет)

ПУШКИН И ЧААДАЕВ: ВООБРАЖАЕМАЯ ВСТРЕЧА В КРЫМУ

Автобиографическое и символическое в третьем послании «Чаадаеву»

1

Теме «Пушкин и Чаадаев» посвящена довольно обширная научная литература как на русском, так и на английском, польском и других европейских языках. Достаточно полно освещен целый ряд вопросов, особенно касающихся политических разногласий поэта и философа. Между тем, пока остаются неясными, на мой взгляд, два существенных момента: необходимо, во-первых, расшифровать некоторые тонкости третьего и последнего по времени поэтического послания Пушкина своему другу «К чему холодные сомненья?..» (1824) и, во-вторых, попытаться проникнуть в суть этой удивительно устойчивой и многогранной двадцатилетней дружбы. Цели разрешения намеченных проблем и служит публикуемая работа, состоящая из предварительных гипотез.

В эволюции взаимоотношений Пушкина и Чаадаева довольно четко выявляются пять стадий, начиная со времени их знакомства в Царском селе в 1816 году и заканчивая своеобразной формой как бы косвенного обмена письмами в последние месяцы жизни поэта (конкретно — обмена взаимными отзывами друзей на недавно опубликованные произведения: я имею в виду отзыв Чаадаева на «Капитанскую дочку» и отзыв Пушкина на «Философическое письмо № I» Чаадаева). Можно выделить еще одну, особую, главу в истории их дружбы — это продолжавшийся в течение двадцати лет заочный «разговор» Чаадаева с уже покойным поэтом.

Период с мая 1820 по конец 1822 характеризуется крутыми изменениями жизненных обстоятельств Пушкина и Чаадаева: оба они попадают в опалу и покидают столицу — один на 11 лет, другой на всю жизнь. Однако, что очень важно для понимания их отношений, несмотря на географическое расстояние, разделяющее друзей, они остаются духовно близки, и на протяжении шести лет им обоим служат опорой, главным образом, воспоминания о прошедших встречах и беседах. Напомним, что эти воспо-

минания должны были быть очень содержательными, потому что Чаадаев сыграл важную роль в жизни молодого Пушкина.

Одним из важнейших факторов, стимулирующих художественное сердцебиение поэта в первые полтора года южной ссылки, явилась память об оскорблении его личного достоинства. Горькие воспоминания о тех последних месяцах, что он провел в Петербурге, перемежались с чувством глубокой благодарности Чаадаеву, который спас поэта от участи, угрожающей самому его существованию. Этот узел противоречивых и взаимосвязанных чувств Пушкин блестяще сумел выразить во втором послании Чаадаеву «В стране, где я забыл тревоги прежних лет…» (1821). Очень близкое к посланию в буквальном смысле, т. е. к форме частной переписки, оно читается как изящная, но почти не украшенная проза. Нюансы и скрытые намеки пушкинского послания Чаадаев мог легко разгадать, да и осведомленному современному читателю все в нем должно было быть достаточно ясно. Стихотворение насыщено информаций об истории дружбы Пушкина и Чаадаева в период 1816—1821 годов. И для нас главная ценность пушкинского произведения не столько эстетическая, сколько познавательная. Дружба с Чаадаевым в то время предполагала для Пушкина, прежде всего, благодарность, но также и некоторую готовность поэта прислушиваться к мыслям более опытного человека, поддаваться влиянию его мыслей, даже если они в чем-то вызывают раздражение.

Иная, критическая, стадия в эволюции дружбы Чаадаева и Пушкина — период с 1822 по осень 1826 годов: оба они оторваны от российской общественности как таковой, оба мечтают о встрече и возможности продолжать прежние регулярные беседы. Пушкин-поэт и Чаадаев-философ заметно развиваются как мыслители и литераторы и развиваются в сходных направлениях. Путешествие Чаадаева по Европе, его размышления о мировой истории и современной философии определяют выводы, сформулированные им в конце 1820-х — начале 1830-х годов в знаменитых «Философических письмах». Пушкин, в свою очередь, изживает свои радикальные идеи и страсти, вольтеровское вольнодумство, а также увлечение байроновским романтизмом и обретает более уравновешенный и реалистический образ мыслей, определивший его мировоззрение и творчество до конца дней.

Хотя диапазон сюжетов, затрагиваемых поэтом, по-прежнему остается достаточно широким, те «вольнолюбивые надежды», которые он питал в предыдущий период (1816—1821), а также какие бы то ни было политические платформы (после стихотворения 1823 года «Свободы сеятель

пустынный…») в творчестве поэта данного периода (1823—1826) почти отсутствуют. Вместо политики в пушкинской лирике этих лет запечатлелся все возрастающий интерес поэта-мыслителя к философским и даже религиозным вопросам, таким, как: противоборствующие доказательства веры и знания, вероятность или невероятность сохранения индивидуального самосознания после смерти, роль судьбы (или рока) и провидения в истории, взаимосвязи религии и искусства.

Среди прочих шедевров «малой» и «большой» поэзии Пушкина, созданных в эти годы, значительное место отведено стихотворным посланиям друзьям и собратьям по перу. Большинство из них составляет часть собственно переписки и отправлялось вместе с письмом адресату. Исключением является послание «Чаадаеву» 1824 года («К чему холодные сомненья?..»), заслуживающее высокой оценки в художественном отношении как одно из самых утонченных и философически глубоких и вместе с тем одно из самых загадочных стихотворений Пушкина.

2

Главные темы этого произведения — миф и монумент, его доминирующий тон — душевное спокойствие и раздумье. Пушкин записывает, точнее, зашифровывает наиболее глубокие слои своих взаимоотношений с Чаадаевым: сложный комплекс переживаний, прошедший несколько этапов эволюции: от политической солидарности: через опасности, самоотверженность, риск к благодарности, затем к единству мифического и перманентного предназначения.

Если сравнивать форму всех трех пушкинских посланий к Чаадаеву, то обнаруживается довольно прозрачная схожесть, которая проявляется на чисто лексическом уровне. Однако эта внешняя схожесть маскирует существенный содержательный контраст посланий, особенно первого («Любви, надежды, тихой славы…») и последнего («К чему холодные сомненья?..»). Они, при более внимательном анализе, оказываются во всех отношениях диаметрально противоположными друг другу, более того, последнее является как бы пункт за пунктом опровержением первого.

Первое послание «К Чаадаеву» (1818) пронизано политико-патриотической лексикой (как, например, «Россия», «отечество», «самовластье», «свобода», «надежда»), которая придает стихотворению революционный пафос, дух бунтарства и нетерпимости, раскрывает устремленность в будущее, предвкушение коренных общественных преобразований и сле-

дующую за ними благодарность соотечественников. Наоборот, послание 1824 года насыщено мифологическими и религиозными понятиями (к примеру, «храм», «боги», «жертвоприношение», «провозвестница», «божество»). Они определяют духовный пафос произведения, передают состояние смиренности и душевной тишины, а также обращенность автора к памяти о былом и, кроме того, свидетельствуют, что поэт, обрел достаточно «вдохновенного умиления», чтобы написать подытоживающую эпитафию свое и своему ближайшему другу Чаадаеву. («На камне, дружбой освященном, / Пишу я наши имена»). Словом, «К чему холодные сомненья?..» не только опровергает написанное ранее «Любви, надежды, тихой славы…», но и одновременно выдвигает на первый план обновленные сердца и души своих протагонистов. Отвечая уже не социальному зову, побуждающему рискнуть своей жизнью, да и жизнью целого поколения (читай: декабристов) ради отечества, третье послание Чаадаеву (1824) откликается на мифические голоса отдаленного прошлого, тем более, что они созвучны недавним, но тоже прошлым событиям.

3

Пушкин, по-видимому, намеревался не отправлять послание 1824 года адресату, а напечатать его. И опубликовал в течение пяти лет целых четыре раза: дважды в составе «Отрывка из письма к Д.», который является исправленной и расширенной версией очеркового повествования о поездке Пушкина по Крыму в 1820 году. Главные мотивы произведения — постепенное пробуждение в душе поэта чувства умиротворения и очарованности, возрождение творческих инстинктов и воображения в минуты, когда оживают крымские впечатления.

Решающим моментом новой, воображаемой, встречи поэта с Крымом является воспоминание о Георгиевском монастыре («Георгиевский монастырь и его крутая лестница к морю оставили во мне сильное впечатление»), прежнее посещение которого в сознании поэта обретает значение своего рода паломничества. Особенно поразили Пушкина показанные ему «баснословные развалины храма Дианы» близ монастыря. Судя по всему, поэт, вопреки любым «холодным сомненьям» рассудочного и скептического исследователя, поверил связанной с руинами легенде. У автора очерка своя мерка в вопросе об ее исторической достоверности: миф о храме Дианы истинен для Пушкина потому, что созерцание древних развалин воскресило в поэте божественный дар творческого вдохновения. Он

пишет: «Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы. Я думал стихами». Как бы в подтверждение тому, здесь же поэт вставляет в очерк текст своего последнего послания Чаадаеву.

4

Слова «Я верю» в начале второй строки послания являются ответом на вопрос первой строки — «К чему холодные сомненья?» — и служат утверждением веры (даже в присутствии сомнений). «Холодные сомнения» отвергаются поэтом как слишком рациональные, лишенные поэтического огня, тепла и света, заключенных в творческой позиции. За словами «Я верю» следует не только оставшаяся часть строки («здесь был грозный храм»), но все остальное стихотворение, которое стоит рассматривать как жизненное кредо поэта. Пушкин поверил не только тому, что здесь, в Крыму, на мысе Фиолент, стоял храм Артемиды, он воспринял и подлинность древнего мифа об Оресте, Пиладе и Ифигении, связанного с этим храмом. В следующих шести строчках автор передает услышанную им легенду. Причем, на первый взгляд кажется, что слова «На сих развалинах свершилось / Святое дружбы торжество, / И душ великих божество / Своим созданьем возгордилось» лишь только завершают пушкинский пересказ мифа о дружбе Ореста и Пилада. Соответственно можно думать, что переход от древнего мира к современности происходит после них, тем более, что здесь поэт поставил строку, состоящую исключительно из точек. Однако, по целому ряду причин, выте-кающих прежде всего из несоотнесенности понятия о развалинах с античным хронотопом (храм ведь был разрушен не в то время, когда Орест и Пилад посещали его, а уже в пушкинскую пору), а также из несоответствия понятия о божестве-создателе с античным мировоззрением вообще, можно утверждать, что смена времен в стихотворении происходит не после третьего четверостишия, а перед ним. То есть, указанные строки первой части стихотворения относятся уже не к Оресту и Пиладу, а исключительно к Чаадаеву и Пушкину. «На сих развалинах», на мысе Фиолент, около Георгиевского монастыря в 1820 году, и особенно спустя четыре года, в Михайловском, в воспоминаниях поэта, Чаадаев как бы воссоединяется с ним, как одна великая душа с другой. Получается, что духовной слиянности поэта и философа способствовала легенда о дружбе Ореста и Пилада, ставшей символом самоотверженной дружбы вообще. С услышанной им легендой Пушкин и соотнес свою дружбу с Чаадаевым.

Таким образом, можно, по-моему, условно говорить о символической встрече Пушкина и Чаадаева в Крыму, где в действительности Пушкин был всего один раз, а Чаадаев — ни разу в жизни. Момент этой символической встречи и запечатлен в послании 1824 года.

Строки «На сих развалинах свершилось / Святое дружбы торжество» свидетельствуют не столько о факте, но скорее о каком-то жизненно важном и, может быть, спасительном в данных условиях воспоминании, они воплощают и некоторые более сокровенные аспекты дружбы поэта и мыслителя. Понимание эзотерического смысла цитированных строк предполагает знание места действия. Перед знающим открывается явно символическое художественное пространство. Воображаемая встреча произошла на том месте, где соседствуют два храма: один православный, другой языческий, и православный как бы вырастает на развалинах языческого храма, сменяет его. Тем самым обозначен символический смысл душевного события. Жестокое повеление языческих богов, обязывающее к мщению крови, жертвоприношениям, как в древнем греческом мифе, так и в недавней судьбе Пушкина и Чаадаева, преодолевается силой дружбы, покрепленной верностью и любовью, которые, судя по всему, поняты как ценности, принадлежащие духовному миру христианской религии. Вот что делает торжество их дружбы святым, вот почему у них души великие, вот почему божество так возгордилось своим созданьем.

Попытаемся понять, что подразумевает Пушкин под «божеством». Кстати, и в пушкинском автографе, и в прижизненных изданиях этого текста, слово «божество» пишется с маленькой буквы. Разумеется, это еще не основание для далеко идущих выводов: в написании этого слова вообще, а также слова «бог», в смысле единого, христианского Бога, Пушкин был непоследователен. Но строчки «И душ великих божество / Своим созданьем возгордилось» просто анахроничны и бессмысленны, если предложить, что под «божеством» имеется в виду Аполлон или какой бы то ни было другой языческий бог, тем более, если полагать, что эти «души великие» являются его созданием. Ведь языческие боги, хотя и сильно влияли на судьбы смертных, но в классической мифологии они вовсе не являются создателями людей. Следовательно, слово «божество» в данном тексте должно соотноситься с христианским Богом.

Можно привести и другие примеры такого же рода. Например, в пушкинских «Заметках о русской истории XVIII века» о русском духовенстве сказано, что оно «всегда было посредником между народом и Государем,

как между человеком и божеством»[1]; в стихотворении «Ее глаза» (1828), посвященном Анне Олениной, божеством назван младенец Иисус: «Поступит их [глаза — *Д. М.*] с улыбкой Леля — / В них скромных граций торжество; / Поднимет — ангел Рафаэля / Так созерцает божество» (II, 66); в «Мирской власти» (1836) читаем: «Когда великое свершилось торжество / И в муках на кресте кончалось божество» (III, 417). Таким образом, «божество» — это Бог, единый, христианский, православный, Бог — во чью славу был построен Георгиевский монастырь неподалеку от развалин древнегреческого языческого храма Дианы. Этот Бог, это Божество, в 20-е годы проповедуемое Чаадаевым (в том числе и в переписке с поэтом), под влиянием философа все более и более признается Пушкиным как источник поэтического дара, путеводитель вдохновения поэта, создатель его «грациозного гения», говоря словами Чаадаева из «Апологии сумасшедшего». Вот такое «божество», естественно, «своим созданьем возгордилось» бы, тем более, что этим «душам великим» удалось отбиться от «крови жаждущих богов». В первой книге Моисеевой написано: «И увидел Бог все, что Он создал, и вот хорошо весьма» (Бытие, гл. I, ст. 31).

Ключ к пониманию последнего поэтического послания Пушкина Чаадаеву содержится, как мне кажется, в последних трех строчках стихотворения. «И, в умиленье вдохновенном, / На камне, дружбой освященном, / Пишу я наши имена.» (II, 216). Интересно, что в творчестве Пушкина слово «умиленье» почти всегда употребляется вместе со словом «вдохновенье» (например, в стихотворении каменноостровского цикла 1836 года «Из Пиндемонти»: «Дивясь божественным природы красотам / Я пред созданьями искусств и вдохновенья / Трепеща радостно в восторгах умиленья, / — Вот счастье! вот права…» — III, 420). Ясно, что именно благодаря вдохновенному умиленью поэт «на камне, дружбой освященном» пишет «имена», что является единственно подходящей надписью, которую мы еще должны попытаться осмыслить.

Пушкин и Чаадаев — друзья, но друзья в высшем значении этого слова. Они — духовно близки. Возможно, что именно здесь, близ памятника легендарной дружбе, суть его взаимоотношений с Чаадаевым осознается поэтом во всей ее полноте. Таким образом, строка «Пишу я наши имена» обретает символическое значение. Творение рук человеческих рано или поздно превращается в груду развалин, вечно — лишь творение духа, не-

---

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 2-е. М., 1957. Т. 8. С. 130. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи. В скобках указываются том и страница.

сущее в мир созидательное начало, оживотворяющее даже развалины. Таким духовным творением является самоотверженная дружба Ореста и Пилада, а теперь и дружба Чаадаева и Пушкина. И если легендарная дружба предполагает готовность отдать жизнь за друга, то во взаимоотношениях поэта и философа речь идет не только о спасении жизни, но, что особенно важно, о спасении души.

В послании запечатлено своеобразное подведение жизненных итогов. В то же время для Пушкина написание своего имени рядом с именем Чаадаева означает выбор дальнейшего пути духовных исканий. Этот путь в сознании поэта теперь прочно связывается с именем и идеями его друга. Здесь уместно вспомнить строки из писем Чаадаева поэту: «…мы должны были идти вместе, и из этого получилось бы нечто полезное и для нас и для других»[2]. В другом письме читаем: «мое самое ревностное желание, друг мой, — видеть вас посвященным в тайну века […]. Если у вас не хватает терпения, чтобы научиться тому, что происходит на белом свете, то погрузитесь в себя и извлеките из вашего собственного существа тот свет, который неизбежно находится во всякой душе, подобно вашей…» (270). В конце письма Чаадаев советует другу: «Обратись с воплями к небу, — оно ответит вам» (270).

Однако не только надпись, но и само совершаемое с камнем наполнено для поэта глубоким смыслом. Имена Пушкина и Чаадаева, начертанные воображением на древнем камне, связали прошлое с настоящим, а настоящее с будущим. Возможно, что здесь, у развалин храма, поэт, говоря словами чаадаевского письма, постигал «тайну времен». Можно предположить, что и значение самого слова «камень» простирается гораздо дальше, чем просто развалины или памятник торжеству дружбы, — в область откровений. «Освященный» камень в послании может быть соотнесен со скрижалью, почти в ветхозаветном смысле, то есть с каменной доской с написанным на ней текстом заповедей. Интересно, что у Пушкина нет ни одного стихотворения со словом «скрижаль», так или иначе не связанного с Чаадаевым, точнее, со жгучими вопросами, которые они обсуждали, о которых спорили в течение продолжительных душевных диалогов: это вопрос о наследии Наполеона и его войны с Россией, о России и Европе, об античности и христианской цивилизации, о том, какому

[2] Переписка Пушкина и Чаадаева цитируется по изданию: Переписка А. С. Пушкина. М., 1982. Т. 2. С. 273. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи. В скобках указывается страница.

алтарю должен поклоняться поэт (к примеру, «Зачем ты послан был и кто тебя послал?» [1824]).

При таком истолковании получается, что поэт отождествляет себя с создателем надписи на скрижали, то есть с Богом. Насколько эта аналогия серьезна и ответственна? Имея в виду факультативность отмеченной ассоциации, разумнее всего оставить вопрос открытым. Но можно особо выделить один, наиболее интересный, его аспект. Возможно ли, в принципе, для Пушкина отождествление поэта с Богом? Стихотворение «Гнедичу» (1832) позволяет ответить на этот вопрос положительно. Гнедич, переводчик «Илиады», отождествлен здесь с пророком Моисеем, а перевод гомеровской поэмы со скрижалями. Следовательно, Гомер, от которого исходит содержание написанного на скрижалях, косвенно отождествляется с самым Богом. Есть в указанном стихотворении и еще один важный оттенок: автор дважды обозначает труд Гнедича словами «свои скрижали» (III, 238). Определение «свои» может быть истолковано двояко: 1) скрижали не Моисеевы, а другие, 2) скрижали, созданные (и, значит, написанные) им, Гнедичем. Вопрос о создателе «скрижалей» оказывается не вполне ясным, не ясна и граница между Богом и пророком. Все это следует учитывать в поисках возможных интерпретаций мотива «камня» в третьем послании Чаадаеву: по-видимому, традиционный романтический мотив богоподобия поэта и его творчества получает здесь более острое, чем обычно, звучание. И важно подчеркнуть, что решающую роль играют при этом особые отношения поэта с текстом. Во-первых, границы внутритекстового пространства не замкнуты: стихотворение предполагает знание реального места действия. Во-вторых, смысл стихотворения зависит от значения, оставшегося за его пределами и лишь указанного в нем события душевной жизни поэта. В-третьих, происходит прямой скачок от автобиографического опыта к мифологическим и мифопоэтическим символам. Чтобы понять возможность такого скачка, необходимо отметить важность четвертого момента: лирическое событие стихотворения целиком развертывается в пространстве воспоминания и воображения, а преобразующая, мифопорождающая роль воспоминания и воображения предопределены всем контекстом поэтической культуры романтизма.

ТОМАС ШОУ
(Висконсинский университет в Мадисоне, США)

ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА ПОЗИЦИИ АВТОРА-ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»*

1

В предисловии к роману «Особняк», который завершает собой трилогию о жизни семейства Сноупсов, Уильям Фолкнер признается, что его многотомное сочинение не лишено «разногласий и противоречий». Трилогия писалась с 1925 по 1959 г., публиковалась с 1940 по 1959 г., а время ее основного действия охватывает период с 1916 по 1946 г. Наличие «разногласий и противоречий» Фолкнер объясняет тем, что «автор, как он полагает, узнал о человеческом сердце больше, чем он знал тридцать четыре года назад, и он уверен, что прожив с персонажами хроники столь длительное время, он знает их лучше, чем ранее»[1].

Фолкнер мог бы добавить, что по ходу действия трилогии изменился не только автор, изменились и его персонажи, живущие в вымышленном мире, который отражает события мира реального, включая первую мировую войну, депрессию тридцатых годов, вторую мировую войну и начало послевоенного периода. Причем хронологические отрезки написания, издания и действия трилогии частично совпадают. Возникает вопрос: можно ли вообще говорить о единстве авторской позиции в подобном произведении и совместимо ли это единство с неизбежной эволюцией автора и его героев под влиянием коренных изменений, которые происходили в мире во время написания и публикации произведения? Оставим решение этого вопроса применительно к Фолкнеру в ведении специалистов по американской литературе и обратимся к Пушкину.

На первый взгляд может показаться, что пушкинский роман в стихах бесконечно далек от прозаической трилогии американского писателя. Однако проблемы, возникающие при рассмотрении «Евгения Онегина», во многом сходны с теми, о которых говорилось в связи с

---

* Настоящая статья была впервые издана в США на английском языке: *Shaw J. Th.* The Problem of Unity of Author-Narrator's Stance in Puškin's «Evgenij Onegin» // Russian Language Journal. 1980. Vol.35. No. 120. Pp. 25—42. Перевод с английского Д. Унгуряну.

[1] *Faulkner W.* The Mansion. New York, 1959. P. xi. Первые тома трилогии озаглавлены «Деревушка» (1940 г.) и «Город» (1957 г.)

трилогией Фолкнера. Мы остановимся на одной из них и обсудим вопрос о единстве в произведении, которое отражает эволюцию автора и его изменяющуюся реакцию на события в реальном мире на протяжении десятилетия, в течение которого роман писался и издавался. Как и в случае с Фолкнером, мы имеем дело с наложением периодов написания, публикации и действия, а автор и персонажи так же претерпевают изменения по мере создания романа и его выхода в свет. Хронологические отрезки короче, чем у Фолкнера, но они приходятся на переломные годы в жизни Пушкина и России.

В трилогии Фолкнера используется третье лицо и всезнающий повествователь, что в значительной мере скрывает «разногласия и противоречия» в авторе, стоящем за повествователем. Роман Пушкина написан от первого лица поэтическим представителем самого Пушкина, который пишет пушкинские стихи, а также наделен чертами реальной биографии поэта, что должно быть ясно читателю.[2] Более того, автор-повествователь превращается на некоторое время в персонажа, выступая в качестве петербургского друга Онегина.[3] По ходу действия автор-повествователь также позволяет себе изумительное количество лирических отступлений, на которые приходится почти треть текста и кото-

---

[2] Подразумевается, что читатель знает (или должен догадаться) о ссылке Пушкина, который под предлогом перевода по службе был в 1820 г. отправлен на юг и провел около трех лет в Бессарабии (1820—1823 гг.) и около года в Одессе (июнь 1823 г. — июль 1824 г.) В отдельное издание первой главы «Онегина» (1825 г.) Пушкин включил два примечания, которые прямо указывают на место написания. Строчка «Но вреден север для меня» (ЕО I, ii, 14) сопровождается объяснением «Писано в Бессарабии»; а «Брожу над морем, жду погоды» (I, l, 3) — «Писано в Одессе». Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, все ссылки на текст романа и его вариантов приводятся по изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949. Т. 6. / Под ред. Б. М. Томашевского — В дальнейшем: ПСС. И. М. Семенко отмечает, что «поэт», от лица которого ведется повествование в «Онегине», действительно является автором пушкинской поэзии, однако при подготовке романа к изданию Пушкин, как и в лирических стихотворениях, убирал слишком личные приметы автора-повествователя (*Семенко И. М.* О роли «автора» в «Евгении Онегине» // Труды Ленинградского библ. инст. 1957. II. С. 127—146.)

[3] Онегин представлен автором-повествователем как «добрый мой приятель» (ЕО I, ii, 9), и семь строф из шестидесяти строф первой главы посвящены взаимоотношениям автора с Онегиным. «Отрывки из Путешествия Онегина», опубликованные в качестве своего рода приложения к восьми главам и примечаниям, заканчиваются подробным рассказом повествователя о собственных одесских впечатлениях. Причем текст обрывается — на первой строчке строфы: «Итак я жил тогда в Одессе…» — как раз в том месте, где по логике вещей повествователь должен был вторично встретиться с Онегиным. (В беловой рукописи Пушкина эта встреча действительно происходит, но она остается за рамками печатного текста; см. ПСС VI, 504.)

рые изобилуют «разногласиями и противоречиями».[4] Обширная исследовательская литература, посвященная «Онегину», в целом обходит стороной вопрос о последовательности позиции автора-повествователя, несмотря на пробудившийся в последнее время интерес к вопросам поэ-

[4] См. *Meijer J. M.* The Digressions in «Evgenij Onegin» // Dutch Contributions to the Sixth International Congress of Slavists / Ed. A. G. F. van Holk. The Hague, 1968. Pp. 122—152. Мейер приводит список отступлений по главам (Pp. 132—133). Мои подсчеты включают в себя «Путешествие Онегина», содержащее ряд интереснейших отступлений, которые, однако, не учтены Мейером. Этторе Ло Гатто — с изрядной долей преувеличения — рассматривает отступления как своеобразный «лирический дневник» (*Lo Gatto E.* L'«Onegin» come «Diario lirico» di Puškin // Analecta slavica: A Slavonic Miscellany Presented to Bruno Becker. Amsterdam, 1955. Pp. 93—108; *его же.* Su di un problema formale dell'«Onegin» di A. S. Puškin: Le digressioni liriche // Ricerche slavistiche. 1958. No. 6. Pp. 43—83; *его же.* Sull'elemento lyrico-autobiografico nell'«Evgenij Onegin» di Puškin // Studies in Russian and Polish Literature in Honor of Waclaw Lednicki / Ed. Z. Folejewski et al. The Hague, 1962. Pp. 105—13). Убедительная критика этой концепции содержится в статье Стенли Митчела (*Mitchell S.* The Digressions of «Yevgeny Onegin»: Apropos of Some Essays of Ettore Lo Gatto // The Slavonic and East European Review. 1966. Vol. 44. Pp. 51—65). Леон Штильман отмечает, что использование повествователем первого лица не позволяет считать роман Пушкина реалистическим произведением, если понимать под реалистическим романом попытку непосредственной передачи эмпирической действительности (*Штильман Л. Н.* Проблемы литературных жанров и традиции в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. The Hague, 1958. Pp. 321—367). Советское литературоведение на протяжении долгого времени во многом обходило стороной роль автора-повествователя и отступлений, уделяя основное внимание социальным интерпретациям. Исключение представлют собой следующие работы (некоторые из которых также содержат традиционные социальные интерпретации): *Семенко И. М.* О роли автора в «Евгении Онегине» (см. примеч. 2); *ее же.* Эволюция Онегина (К спорам о Пушкинском романе) // Русская литература. 1960. № 2. С. 111—128; *Левин В. Д.* Авторская речь в «Евгении Онегине» // Русский язык в школе. 1969. № 3. С. 9—19; *Лаушкина А. Г.* Композиционный и сюжетный центр романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Вестник Московского университета. 1967. № 6. С. 28—42; *Бочаров С.* Форма плана (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 115—136; *Билинкис Я. С.* Об авторском присутствии в «Евгении Онегине» // Известия Академии наук. Серия лит. и яз. Т. 34. 1975. С. 515—522; *Лотман Ю. М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. Уч. записки Тартуского гос. ун-та. 1966. № 184. С. 5—32; *его же.* Роман в стихах «Евгений Онегин». Спецкурс. Тарту, 1975. Официальная советская интерпретация романа отражена в названии статьи Д. Д. Благого — «„Евгений Онегин“ — основополагающее произведение критического реализма» (в кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Сборник статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л., 1969. С. 79—87). Последующие советские исследования романа развивались в направлении все более расширительного толкования термина «реалистический роман» и «реалистическое произведение» вообще.

тики романа, включая использование авторского голоса.[5] Однако по имеющимся замечаниям можно заключить, что единство авторской позиции в романе подвергается сомнению. Настоящая работа ставит своей целью предложить наличие в романе последовательной позиции автора-повествователя и определить ее сущность.

Время действия «Онегина» охватывает период с зимы-весны 1819—1280 гг. по весну 1825 г. Нижняя хронологическая рамка указана самим Пушкиным в предисловии к первой главе.[6] Календарь последующих событий можно восстановить по различным временным отсылкам в романе. Публикации полного текста «Онегина» в 1833 г. предшествовал выпуск отдельных глав, выходивших в виде отдельных томиков с февраля 1825 г. по 1832 г.[7] Первая глава появилась в печати примерно за два ме-

---

[5] Массивный корпус критической и научной литературы по роману в России и Советском Союзе — от Белинского до Писарева и от Достоевского и Овсянико-Куликовского до Гуковского и мн. др. — до сравнительно недавнего времени был преимущественно посвящен сюжету, а также персонажам и их отношению к русской жизни.

[6] «Первая глава представляет нечто целое. Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» (ПСС VI, 638). Это предисловие осталось в отдельном издании главы в 1829 г., но было опущено в полном издании романа в 1833 и 1837 гг. Литературоведы заинтересовались календарем «Онегина» только в двадцатом столетии. Основы онегинского календаря изложены Р. В. Ивановым-Разумником. (*Иванов-Разумник Р. В.* «Евгений Онегин» // Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. В 6 т. СПб., 1907—1915. Т. III. С. 208—209.) С. Бонди приводит свою версию календаря романа в различных изданиях «Онегина» (напр.: *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах. М., 1973. С. 294—296). Иванов-Разумник заметил, что по его датировке татьянины именины приходятся на субботу, что является анахронизмом, поскольку ни в 1821, ни в любом другом подходящем по хронологии году Татьянин день не падал на субботу (III, 209). Сам Пушкин в примечании к сводному изданию романа замечает — пожалуй, не без лукавства — по поводу исправленной опечатки: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю» (ПСС VI, 193). В 1960—70-е гг. в советском литературоведении были высказаны возражения против чрезмерного увлечения историко-хронологическим подходом к «Онегину», который, подчеркивая реалии 1820-х гг. и концовку, приходящуюся на канун декабрьского восстания, принижал общехудожественную сторону романа (*Семенко И. М.* Эволюция Онегина [см. прим. 4]; *Тойбин И. М.* «Евгений Онегин»: Поэзия и история // Пушкин: Исследования и материалы. 1979. Т. 9. С. 83—99, особенно с. 90—93, а также *Мейлах Б.* Споры о «Евгении Онегине» в прошлом и настоящем // Мейлах Б. Талисман. Книга о Пушкине. М., 1975, С. 275—318; *его же.* «Евгений Онегин» // Пушкин. Итоги и проблемы изучения / Под ред. Городецкого и др. М., 1966. С. 417—436).

[7] Далее приводятся даты написания и прижизненной публикации отдельных глав «Онегина». Время сочинения отдельных глав (первая цифра в таблице) было указано самим Пушкиным в рукописном плане, который был состален в 1830 г. сразу по написании романа (за исключением «Письма Онегина») и по которому предполагалось издать девять глав. Поэтому мы внесли необходимые коррективы с уче-

сяца до времени окончания действия романа. При издании первых двух глав Пушкин недвусмысленно давал понять, что они написаны в 1823 г., поэтому временем повествования этих глав нужно считать именно 1823 г.[8]

Тон, формулировки и содержание последующих глав также свидетельствуют о том, что время повествования совпадает в них со време-

---

том окончательного варианта текста (глава VIII плана фигурирует как «Путешествие Онегина», а глава IX плана — как VIII глава) (ПСС VI, 532).

Глава I. [1823 г. См. примеч. 2.] Изд. 1825, 1829 гг.
Глава II. [1823 г.] 1824 г. (См. примеч. 2) Изд. 1826, 1830 гг.
Глава III. 1824 г. Изд. 1827 г.
Глава IV. 1825 г. Изд. 1828 г. (совместно с главой V).
Глава V. 1825, 1826 гг. Изд. 1828 г. (совместно с главой IV).
Глава VI. 1826 г. Изд. 1828 г.
Глава VII. 1827, 1828 гг. Изд. 1830 г.
Глава VIII. [1830 г., «Письмо Онегина» 1831 г.] Изд. 1832 г.
«Путешествие Онегина» [1825 г.] 1829 г. Изд. с полным текстом романа 1833, 1837 гг.

26 сентября 1830 г. Пушкин подсчитывает общую продолжительность работы над романом: с 9 мая 1823 г. по 25 сентября 1830 г., т. е. 7 лет 4 месяца и 17 дней (ПСС VI, 532). Впоследствии он добавил «Письмо Онегина» (датированное по рукописи 5 октября 1831 г. См. ПСС VI, 518) и убрал VIII главу первоначального плана, перенеся ее части в «Путешествие Онегина» и в VIII главу окончательного плана (в 1831 г.). В 1832 г., готовя сводную публикацию романа, Пушкин убрал предисловие к VII главе, поставив его предисловием к «Путешествию Онегина» и дополнив откликом на критику Катенина по поводу развития характера Татьяны. В 1837 г. Пушкин сделал мелкие поправки в примечаниях и поместил поэтическое посвящение в начало романа (изначально оно было опубликовано в предисловии к отдельному изданию IV—V глав в качестве посвящения Плетневу; в первом полном издании романа в 1833 г. оно превратилось в сноску без упоминания имени Плетнева; в издании 1837 г. оно было помещено перед текстом романа, но имя Плетнева не было восстановлено). Я считаю своим приятным долгом выразить благодарность сотрудникам Пушкинской группы Пушкинского дома, которые предоставили в мое пользование микрофильмы всех прижизненных изданий «Онегина» и его отдельных глав, а также ряд микрофильмов, которые помогли мне завершить коллекцию прижизненных публикаций книг Пушкина, Батюшкова и Баратынского. Информация о точной датировке выхода первой главы почерпнута из книги Синявского и Цявловского (*Синявский Н., Цявловский М.* Пушкин в печати, 1814—1837. Изд. 2-ое, испр. М., 1938. С. 28).

[8] То, что временем написания главы I следует считать 1823 г., явствует из примечаний «Писано в Бессарабии», «Писано в Одессе» (см. примеч. 2). Прямое указание на эту дату создания главы I содержится в предисловии к отдельному изданию главы III в 1827 г. (с. 5). В первом отдельном издании главы II в 1826 г. дата написания была указана открыто: «Писано в 1823 г.». Это указание было убрано в издании 1830 г. В полных изданиях романа в 1833 и 1837 гг. датировка отдельных глав отсутствовала, но были оставлены примечания о местах написания главы I (в Бессарабии и Одессе).

нем написания. Таким образом, можно говорить о последовательном развитии автора во время написания романа с 1823 г. по 1830 г.[9] К тому же, когда автор-повествователь выводит себя в первой главе в качестве действующего лица, он рисует себя таким, каким он был в 1819—1280 гг. Следовательно, временем повествования являются 1823—1830 гг., а в качестве персонажа повествователь выставляет себя в 1819—1280 гг.[10], что, помимо прочего, может указывать на разницу между автором «нынешним» и «тогдашним».

Время действия романа — с 1820 по 1825 г. — укладывается в царствование Александра I, тогда как время повествования (совпадающее со временем написания) охватывает не только два последних года александровского, но и пять начальных лет николаевского правления. На этот промежуток времени приходится ряд событий в реальном мире, включая восстание декабристов (произошедшее семь-восемь месяцев спустя окончания времени действия романа и за пять лет до окончания повествовательного времени), на которые автор не мог не отреагировать. И хотя политические темы нигде не выступают в «Онегине» открыто — даже при желании Пушкина это было бы исключено по цензурным соображениям — повествователь неизменно демонстрирует осведомленность в злободневных вопросах текущей жизни.

На время, отраженное в «Онегине», приходится если не кризис то, по крайней мере, коренной перелом в мировоззрении и творчестве Пушкина.[11] Автор-повествователь, выведенный в первой главе в качест-

---

[9] Как было сказано в примеч. 7, период написания можно продлить до осени 1831 г. В 1832 г. Пушкин сделал ряд изменений в примечаниях для полного издания 1833 г., а также внес незначительные поправки в издание 1837 г.

[10] Пушкин планировал вторично ввести своего повествователя в действие, устроив его встречу с Онегиным в Одессе. Однако, как было сказано выше (см. примеч. 3), в окончательном варианте текста этой встречи нет, поэтому одесские впечатления из «Путешествия Онегина» формально следует отнести к числу отступлений.

[11] Следует отметить, что в «Онегине» происходит добавление новых тональностей и смешение стилей, а не отказ от комического или высокой лирики. В предисловии к главе I Пушкин обращает внимание читателей на связь юмористического стиля в «Онегине» с «Русланом и Людмилой». В «Путешествии Онегина» (строфы VIII—X) Пушкин подтрунивает над высокопарным стилем «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана», написанных до начала работы над романом. В строфе X «Путешествия» Пушкин пишет: «Порой дождливою намедни / Я, завернув на скотный двор… / Тьфу! прозаические бредни, / Фламандской школы пестрый сор!» Это явная отсылка к «Графу Нулину» (1825). Наряду с этим в «Онегине» и ряде синхронных ему произведений («Цыгане», 1824 г., и «Полтава», 1828 г.) имеются места, проникнутые глубоким лиризмом. В это же время Пушкин пишет юмористический «Домик в Коломне» (1830 г.), драмы со смешанными стилистическими пластами («Борис Годунов», 1825 г., и «Маленькие трагедии», 1830 г.), стихотвор-

ве действующего лица, изображает молодого Пушкина накануне его высылки на юг за написание «крамольных» стихов. Первые четыре главы, т. е. половина романа, написаны при Александре I. Читателю глав I и II дается понять, что эти главы написаны в южной ссылке в 1823 г. Главы III и IV написаны в 1824—1285 гг. в ссылке в Михайловском. Главы V и VI также написаны в Михайловском между декабрем 1825 г. и коронацией Николая I в августе 1826 г. Две заключительные главы написаны в 1827—1830 гг., за вычетом добавленного осенью 1831 г. «Письма Онегина».[12] Повествовательное время последних глав подразумевает, что повествователь живет уже при Николае.

Неудивительно, что в России, где на протяжении долгого времени писателям приходилось выражать свои мысли на эзоповом языке, были предприняты многочисленные попытки читать «Онегина» между строк и даже заглянуть за конец романа, отыскивая в его тексте, персонажах и сюжете завуалированные намеки на запрещенные темы, вроде критики Александра и Николая, восстания декабристов и его последствий. Половина романа была написана и одна глава опубликована до декабря 1825 г. При этом необходимо подчеркнуть, что Пушкин не только сумел продолжить «Онегина», но и не подверг ранее написанные главы сколь-нибудь существенному пересмотру.

Пушкин неизменно выступает как создатель гармоничных литературных структур, к числу которых принадлежит и его «свободный роман» в стихах. Завершив «Онегина» без качественной переработки ранних глав, он показал, что в его художественном сознании роман — включая подвиженую позицию автора-повествователя — существует как некое единое целое. Теперь, чтобы ответить на вопрос о том, в чем суть этой авторской позиции, обратимся к стихотворению «Демон», написанному в 1823 г., на ранних этапах работы над «Онегиным».

2

Пушкин прервал работу над «Онегиным», чтобы написать «Демона» — стихотворение, которое в сознании поэта было тесно связано с начатым романом: один из набросков к «Демону» был записан на рукописи гла-

---

ную «Сказку о царе Салтане» (1831 г.), а также значительное число стихотворений, выдержанных в самых разнообразных тональностях, включая балладу «Жених» (1825 г.), аллегорические «Телегу жизни» (1823 г.) и «Три ключа» (1827 г.), эпиграммы, вроде «Ex ungue leonem» (1825 г.) и такие отличные друг от друга стихотворения, как «К морю» (1824 г.), «Вакхическая песня» и «Зимний вечер» (1825 г.), «Поэт» и «Душа моя Павел» (1827 г.), «Мадонна», «Бесы» и «Румяный критик мой» (1830 г.).

[12] См. примеч. 7.

вы II, а семь лет спустя, в последней главе романа «Демон» будет упомянут открыто.[13] Стихотворение можно разделить на две смысловые части. Первая из них такова:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья, —
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь […]

Здесь подводится итог целому этапу бытия — молодого поэта, способного к свежему восприятию и непосредственному наслаждению красотой физической («взоры дев», т. е. глаза, а в метонимическом смысле — женская красота), красотой звука («шум дубровы», «пенье соловья») и «возвышенными чувствами» — свободой, славой, любовью. Все эти впечатления и эмоции являлись для поэта источником вдохновения, поскольку поэзия его основана на остроте восприятия, свойственной молодости.

Вторая часть, начинающаяся в рамках того же предложения, показывает, что положило конец этому периоду и что пришло ему на смену:

Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осеня,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи —
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;

---

[13] Набросок следовал за шестнадцатой строфой второй главы (ПСС VI, 279—280; II, 815). Аллюзия в главе VIII иронична: «Прослыть […] / Иль даже Демоном моим» (ЕО VIII, xii, 4, 7). Смысл иронии в том, что к вящему негодованию Пушкина, его друг Кюхельбекер опубликовал «Демона» под заглавием «Мой демон», намекая на существование реального прототипа «демона» (см. письмо Пушкина брату Льву от 4 декабря 1824 г. [ПСС XIII, 126]). В 1825 г. Пушкин даже написал заметку, призванную затушевать вопрос о наличии такого прототипа, но не довел ее до конца и не стал печатать, очевидно, опасаясь, что заметка возымеет обратное действие. Детальное описание реакции на стихотворение современников приводится П. О. Морозовым в «старом» академическом собрании сочинений Пушкина (Сочинения Пушкина. СПб.; Л., 1899—1929. Примечания, III, 317—331).

Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

В этой части является некое сверхъестественное существо и отравляет молодому поэту все, что было дорого его сердцу — прекрасное, вдохновение, любовь, свободу. Демон не приемлет ничего в мире и гасит своей холодной насмешкой восторженность молодого поэта, который, судя по всему, поддается влиянию Демона и разочаровывается во всем, что прежде его очаровывало. На этом стихотворение заканчивается.

По сей день в пушкинистике господствует интерпретация, согласно которой «Демон» рассматривается как выражение разочарования, причем считается, что лирический герой «Демона», отождествляемый с самим Пушкиным, в момент написания стихотворения все еще пребывает в периоде разочарования и духовного кризиса, которые он преодолеет лишь позже (когда именно — вызывает споры среди пушкинистов).[14] Такое прочтение представляется не вполне удовлетворительным. Лирическим стихотворениям в принципе присуще настоящее время, поскольку они передают сиюминутные впечатления и переживания автора. Однако «Демон» целиком выдержан в прошедшем времени, что приводит к вопросу о том, каково состояние лирического героя в настоящем.

Среди внушения Демона молодому поэту было презрение к вдохновению, однако сам факт существования стихотворения показывает, что если посещения Демона и отняли у поэта вдохновение, то лишь на время. Если вдохновение и иссякло, то оно появилось вновь, питаясь как былой очарованностью, так и самим разочарованием. Поэт смотрит в прошлое и, обращаясь к первоначальным ценностям, ярко воскрешает их в своем стихотворении, но уже сквозь призму пережитого отрицания, сомнения и разочарования. Следовательно, речь идет не о простом возврате к прежним ценностям, а об их зрелой переоценке с учетом последующего опыта. (Как сказал Бернард Шоу в своем знаменитом афоризме, молодость — слишком драгоценный дар, чтобы доверять его мо-

[14] Среди сравнительно недавних исследований «Демона» отметим статью: *Вацуро В. Э.* К генезису Пушкинского «Демона» // Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 253—59. Наиболее обстоятельный анализ связи стихотворения с другими произведениями Пушкина и «кризисом» 1823 г. содержится в статье: *Медеведева И. Н.* Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. 1941. С. 51—71.

лодым.) Таким образом, «возвышенные чувства», отравленные ядом демона, вновь приобретают ценность — не только вопреки, но и благодаря тому, что они были поставлены под сомнение.

Другими словами, в момент написания стихотворения лирический герой уже находится в третьей стадии. Первая стадия представляет собой период молодой очарованности (youthful enchantment), за которой следует стадия разочарования (disenchantment), которая, в свою очередь, сменяется периодом зрелой, так сказать, «ре-очарованности» (мы будем впредь пользоваться этим термином для перевода английского «mature re-enchantment»), когда поэт сочетает в себе мудрую наивность с безыскусной искушенностью. Этот период и является кульминацией стихотворения, его настоящим временем, отражающим состояние, в котором пребывает лирический герой. Позиция поэта здесь такова, что позволяет ему дальнейшее развитие, делая его готовым к будущим испытанием.

3

Ни у кого никогда не вызывало сомнения, что лирический герой «Демона» — несмотря на всю стилизацию — является поэтическим представителем самого Пушкина. Сходным образом, никто и никогда не сомневался что повествователь «Евгения Онегина», являясь автором пушкинских стихотворений и будучи наделен реальной биографией Пушкина, также является поэтическим представителем Пушкина — опять-таки, несмотря на всю стилизацию. Однако, как было сказано, никто до сих пор не задался вопросом о единстве и сущности позиции повествователя в романе. Не получил должного разрешения и вопрос, почему «Пушкин», выступающий в роли повествователя, на некоторое время вводит себя в первую главу в качестве действующего лица.

Мой основной тезис состоит в том, что на протяжении всего романа, начиная с первой главы, позиция автора-повествователя в «Евгении Онегине» сходна с той, которую находим в настоящем времени лирического героя «Демона». Это позиция человека, который прошел через стадию молодой очарованности, испытал период разочарования, но, преодолев его, вступил в стадию зрелого «ре-очарования», каковое и является его состоянием в настоящем времени романа. Изображая себя персонажем первой главы, Пушкин рассчитывал на знакомство читателя с его ранними произведениями[15] и основными жизненными обстоятельствами, включая высылку из Петербурга и ее причины.

---

[15] В предисловии к первому изданию главы I открыто упомянуты «Руслан и Людмила» (см. примеч. 11), а также «Кавказский пленник», в связи с которым Пуш-

Вряд ли является случайностью то, что Пушкин открыто называет временем действия первой главы 1819—1820 гг. и одновременно подчеркивает, что глава написана в 1823 г. в Кишиневе и Одессе.[16] Дружба повествователя с вымышленным Онегиным относится к 1819—1820 гг., т. е. к кануну отъезда Онегина в поместье дяди, с которого начинается основное действие романа, а также к кануну пушкинской ссылки на юг, последовавшей за написание «возмутительных» стихов. Таким образом, Пушкин дает понять читателям первой главы, что Пушкин-поэт 1823 г. оглядывается на себя в 1820 г.

Читателям Пушкина было известно, что в 1820 г. и ранее он писал поэзию, сходную с той, которая описана в первой части «Демона» — поэзию молодости, «возвышенных чувств» и непосредственного восприятия прекрасного, будь то красота физическая или красота звуков.[17] Читатели «Онегина» знали и то, что в 1820—1823 гг. Пушкин публиковал стихи, написанные от лица разочарованного лирического героя, а также поэму «Кавказский пленник», где рисуется разочарованный ге-

---

кин говорит об «антипоэтическом характере главного лица» (ПСС VI, 638). В начале романа повествователь обращается к «друзьям Людмилы и Руслана» (ЕО I, ii, 5), а в конце первой главы помещает прозрачную аллюзию на героинь «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана»: «И деву гор, мой идеал / Я, пленник берегов Салгира» (ЕО I, lxii, 8—9). В главе VIII (строфы iii—v) содержится своего рода поэтическая автобиография Пушкина, представленная различными женскими воплощениями Музы — от героинь «Руслана и Людмилы», «Кавказского пленника» и «Цыган» до Татьяны. Все три названные поэмы также упоминаются — прямо или косвенно — в «Путешествии Онегина» (строфы viii—x).

[16] См. примеч. 2.

[17] До написания «Демона» Пушкин воспевал «шум дубрав», «шум дубровный» и «шум дубров» (соответственно в стихотворениях «Любовь одна...», 1816 г., «Князю А. М. Горчакову [Встречаюсь...]», 1817 г., и «Деревня»,1819 г.). «Шум моря» и «шум ручья» фигурируют в «Земле и море» (1821 г.), а «бури шум» — в «Приметах (Старайся наблюдать…)» (1821 г.). «Взоры дев» появляются до «Демона» как «взоры самой красоты» («К живописцу», 1815 г.); «ее потупленные взоры» («Всеволожскому», 1819 г.); «красавиц… задумчивые взоры» («Юрьеву [Любимец ветренных Лаис]», 1820 г.); «милый взор» («К Морфею», 1816—19 гг., и «Как сладостно!…», 1818 г.); «взор волшебный» («К Огаревой», 1817 г.) и «взор любови» («На Колосову [Все пленяет нас в Эсфири]» 1820 г.). Тема соловья появляется лишь однажды — в «Руслане и Людмиле» в описании волшебного сада Черномора: «И свищет соловей китайский» («Руслан и Людмила», 2, 312). Темы свободы/вольности, славы и любви, которые нередко переплетаются между собой, столь часты у раннего Пушкина, что приводить их развернутого перечня здесь не имеет смысла (см. соответствующие статьи в «Словаре языка Пушкина»). Например, свобода является стержнем оды «Вольность» (1817 г.). Слава появляется в послании к Чаадаеву («Любви, надежды, тихой славы», 1818 г.), где «тихая слава» и «любовь» приносятся в жертву свободе и иной славе. Любовь же является самой распространенной темой у молодого Пушкина.

рой, мироощущение которого, как признавал Пушкин, во многом отражает мироощущение самого автора.[18] Короче, читатели романа были осведомлены, что Пушкин пережил две последовательные стадии, показанные в «Демоне». В первой главе, рассказывая о своей былой дружбе с Онегиным, Пушкин подчеркивает разницу между разочарованным героем и повествователем.[19] Следовательно, Онегин предстает перед нами в двойном свете — таким, каким он виделся автору в 1819—1820 гг., и таким, каким он представляется ему теперь, в 1823 г.

Глава I состоит преимущественно из описания типичного дня Онегина и краткого рассказа о дружбе Онегина с автором перед их отбытием из Петербурга. Онегин захвачен водоворотом светской жизни, но при этом он преждевременно утратил молодую впечатлительность и свежесть чувств, предавшись раннему разочарованию. Бесчувственности Онегина противопоставляется острота восприятия повествователя, ярко проявляющаяся, например, в его восхищении танцем Истоминой:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.
(I, xx, 5—14)

Это едва ли не самое блестящее описание движения в русской литературе. Онегин же, по контрасту с автором, не проявляет к спектаклю никакого интереса: опаздывает, пробирается по ногам зрителей и, сперва оглядев публику, рассеянно смотрит на сцену — однако балет у него вызывает лишь зевоту.

---

[18] «Характер Пленника не удачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения. Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (Письмо кн. В. П. Горчакову. Октябрь-ноябрь 1822 г. — ПСС XIII, 52). Среди стихотворений, опубликованных до выхода в свет первой главы «Онегина» и отмеченных настроением разочарования, отметим две элегии — «Погасло дневное светило» (1820 г.) и «Я пережил свои желанья» (написано в 1821 г., опубликовано в 1823 г.).

[19] «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной» (ЕО I, lvi, 3—4.) Далее в этой строфе Пушкин дистанцируется от байроновского неумения писать о ком-либо, кроме самого себя.

Затем автор отправляет героя на бал, но даже не заботится о том, чтобы описать его слишком предсказуемую реакцию, а вместо того приводит собственное отступление о женских ножках, которое дано как бы в противовес онегинской бесчувственности:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!
(I, xxxiii, 1—6)

Таким образом, притупленности чувств героя автор-повествователь противопоставляет воспоминание о живости собственных переживаний.

Рассказ о дружбе с Онегиным в конце первой главы показывает, чтó именно привлекало автора в Онегине в 1820 г.:

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.
Все это часто придает
Большую прелесть разговору.
Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке, с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграм.
(I, xlvi, 1—14)

Отстраненная ремарка в середине — «Все это часто придает / Большую прелесть разговору» — показывает, что несмотря на прежнюю привлекательность онегинского разочарования, автор уже прошел этот период к моменту написания. Эти строки также свидетельствуют о том, что, хотя бы отчасти, вымышленный Онегин играл для повествователя в 1820 г. роль «демона», однако к 1823 г. навеянные «демоном» настроения уже были изжиты.

Следовательно, яркие впечатления молодости автора, представленные в отступлениях первой главы, отражают период очарованности, вновь переживаемый поэтом, который уже прошел через последующую стадию разочарования и находится в периоде зрелой «ре-очарованно-

сти».[20] Вместе с тем положительные качества Онегина, присутствующие в рассказе о дружбе с ним автора, показывают, что у него есть чему поучиться.

Таким образом, в главе I разочарованности и бесчувственности Онегина резко противопоставлена живость отклика на впечатления бытия со стороны автора-повествователя, который находится в стадии «ре-очарованности», определяющей авторскую точку зрения на протяжении всего романа. Мне также хотелось бы предложить следующую мысль, которую я здесь не буду развивать за недостатком места: ключ к пониманию постоянной многоуровневой игры и иронии в «Онегине» во многом кроется в том, как автор, пребывающий в стадии зрелой «ре-очарованности», реагирует на предыдущие этапы своего развития, находя ценное не только в юношеской очарованности, но и в последующем разочаровании, не только в горячем сердце, но и в холодном уме.[21]

4

В заключение коротко обсудим то, как соотносятся со стадиями развития автора-повествователя образы двух основных мужских персонажей романа — Онегина и Ленского. Хотя их образы ни в коей мере нельзя назвать схематическими или аллегорическими, тем не менее они представляют собой индивидуумов, находящихся на разных этапов развития, которые представлены в «Демоне». Не безынтересен и вопрос о том, каков потенциал этих героев и способны ли они к достижению зрелости. Онегин и Ленский являются несовершенными, вочеловеченными, конкретными воплощениями идеального «молодого поэта», с одной стороны, и «демона» — с другой. Ленский — наивный юноша восемнадцати лет, восторженный певец любви и дружбы.[22] Автор считает влюбленность Ленского в Ольгу нормальной для его возраста. Сам Пушкин в возрасте Ленского пишет поэму «Руслан и Людмила», героиня которой (позднее впрямую упомянутая в романе как одна из ипостасей пушкинской музы) во многом сходна о Ольгой своей очаровательь-

---

[20] См. «Евгений Онегин», глава I, строфы xlix—l.

[21] Сам Пушкин указывает на эту комбинацию в последних строках поэтического посвящения, говоря, что его роман является плодом «Ума холодных наблюдений / И сердца горестных замет». Американский исследователь Хью Маклейн видит в романе безупречный баланс обоих качеств, считая это принципиальной установкой Пушкина (*McLean H*. The Tone(s) of «Evgenij Onegin» // California Slavic Studies. 1971. Vol. 6. Pp. 3—15).

[22] Когда Ленский впервые появляется в романе ему «без малого […] осьмнадцать лет» (ЕО II, x, 14). Перед дуэлью Онегин думает: «пускай поэт дурачится; в осьмнадцать лет / Оно простительно» (ЕО VI, x, 7—8).

ной резвостью и готовой вот-вот пробудиться женской чувственностью. Однако в романе Ольга, выступая в качестве Музы Ленского, оказывает на него отрицательное влияние, и автор дает понять, что если Ленский женится на Музе, сочетавшись с Ольгой браком, это окажет пагубное влияние на его поэтический рост. Онегин, сознательно разжигая ревность друга, на время разуверяет Ленского в любви и дружбе. Но разочарование молодого поэта Ольгой быстро проходит, и в ночь перед роковым поединком он пишет стихотворение, в котором выражает надежду, что «дева красоты» останется верна его памяти — грустная ирония в свете последующих событий романа. Онегин выступает для Ленского сначала в роли «демона», а в итоге — настоящего убийцы.

Уже по начальным эпизодам романа можно заключить, что Ленский едва ли является идеальным образчиком поэта из «Демона». Пушкин всегда считал, что поэт должен прежде всего быть человеком и лишь затем поэтом.[23] Ленский же сперва только поэт, полностью сросшийся со своей маской, и при этом поэт абстракций и идеального, а не непосредственного восприятия. Затем он становится слишком уж приземленным, а его высказывания начинают отдавать сомнительным вкусом, как, например, слова, в которых он хвалит Онегину Ольгу: «Ах, милый, как похорошели / У Ольги плечи, что за грудь! / Что за душа! […]» (ЕО IV, xlviii, 6—9). Автор приводит два варианта дальнейшего развития Ленского в случае, если бы тот пережил дуэль. Он мог бы стать великим поэтом и поведать миру «сны поэзии святой». Или же он мог бы, женившись, «расстаться с музами», сделаться праздным помещиком и счастливым рогоносцем, иметь в сорок лет подагру и мирно скончаться «посреди детей, / Плаксивых баб и лекарей» (ЕО, VI, xxxviii, xxxix, 13—14). Но для того, чтобы стать великим поэтом, Ленскому пришлось бы преодолеть «демонический» искус Онегина, для чего нужна была бóльшая сила и глубина характера нежели та, которой Ленский обладал. Следовательно, его поэтическая смерть обусловлена отсутствием у него потенциала для дальнейшего художественного роста.

Образ Онегина сложнее. Для Ленского (как, вероятно, и для повествователя времен его дружбы с Онегиным в Петербурге) он, пусть и неумышленно, выступает в роли «демона»-искусителя. Взятый же сам по себе Онегин предстает как человек, находящийся в стадии разочарования, причем можно говорить, что разочарование постигло его слишком

[23] Это наиболее ярко сформулировано в стихотворении «Поэт» (1827 г.): «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен; / […] И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он». Именно таковым предстает Моцарт в «Маленьких трагедиях».

рано и задержалось слишком долго.[24] В романе неоднократно говорится, что Онегин не является поэтом. Вместе с тем имеются намеки, что он может преодолеть свое разочарование, о чем свидетельствует живость, с какою он предается воспоминаниям в разгововорах с повествователем в первой главе; его отношение к признанию Татьяны (хотя он и отверг ее любовь); его сомнения перед дуэлью (на которую он все-таки решается и убивает противника). Так что к последней главе романа мы уже подготовлены к возрождению в Онегине живых чувств. Переживания Онегина, влюбившегося в замужнюю и недоступную Татьяну, сжато выражены в следующей строфе:

И перед ним Воображенье
Свой пестрый мечет фараон.
То видит он: на талом снеге
Как-будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: что ж? убит.
.....
То сельский дом — и у окна
Сидит *она*… и все она !..
(VIII, xxxvii, 3—8, 13—14)

Терзания героя вызваны преданной дружбой и отвергнутой любовью. Подлинность чувства Онегина к Татьяне проявляется в том, что в своем воображении он видит ее не петербургской гранд-дамой, а прежней деревенской девочкой. На протяжении всего романа подспудно возникает вопрос, преодолеет ли Онегин свое разочарование. В конце он вновь обретает способность любить, тем самым достигая хотя бы отчасти третьей стадии развития. Но остается незивестным какие еще чувства пробудятся в Онегине. Нам не сообщается, что будет делать

[24] Время, когда Онегина постигает разочарование в жизни, можно восстановить из до сих пор мало объясненного отрывка, где описывается кабинет Онегина — «кабинет / Философа в осьмнадцать лет» (ЕО I, xxiii, 13—14). Очевидно, его стиль денди и разочарованный взгляд на мир уже сформировались к этому возрасту, т. е. примерно два года спустя после вступления в свет и за шесть лет до дружбы с повествователем. Что касается затянувшейся холодности героя, то она вполне может быть данью моде, как явствует из открытий Татьяны в онегинской библиотеке и рассказа о возвращении Онегина в Петербург, который дан в форме некоего диалога: «[…] мой совет: / Отстать от моды обветшлой. / Довольно он морочил свет… / — Знаком он вам? — И да и нет» (ЕО VIII, viii, 11—14). Онегин может все еще следовать моде, однако его подлинный характер остается неясным. Владимир Набоков считает, что «здесь гомон вопросов и ответов отражает своего рода художественную уклончивость нашего поэта» (*Nabokov V.* Tr. and ed. Eugene Onegin. 4 vols. Rev. ed. Princeton, N. J., 1975. Vol. 3. P. 160).

Онегин со своей свежеобретенной зрелостью, когда Татьяна отвергла его любовь — как он прежде отверг ее.

Наряду с темой зрелости важную роль в романе играет тема своевременности. Смену этапов развития автора-повествователя можно считать естественной. До 20 лет он пребывал в состоянии юношеской очарованности, которую сменило разочарование, продлившееся до 23—24 лет и уступившее место зрелой «ре-очарованности». Ленский погиб в 18 лет, при первом «дуновении» разочарования (хотя он все еще предается иллюзии, что Ольга — его суженая, его вечная и верная любовь). К Онегину разочарование пришло слишком рано — когда ему было около 18 лет. По роману он старше повествователя года на три. Он познакомился с Татьяной в 1820 г., будучи примерно 24 лет отроду, а влюбился в нее слишком поздно — в 1824—1825 гг.[25], т. е. в возрасте 28—29 лет. Татьяна-Муза впервые предстала Пушкину в 1823 г., когда ему было 24 года, т. е. приблизительно столько же, сколько и Онегину при знакомстве с Татьяной. Тогда несчастье Татьяны и Онегина в значительной мере проистекает от того, что в момент их знакомства Онегин все еще пребывал в периоде развития, который ему пора было уже миновать. По словам современницы Пушкина, поэт говорил, что Онегин «не заслуживал» Татьяны.[26] Это согласуется с логикой романа: во-первых, Онегин не поэт и посему не заслужил Музы и, во-вторых, он слишком рано поддался разочарованию и предавался ему слишком долго и слишком полно.

---

[25] Примерную хронологию жизни Онегина можно восстановить по упоминаниям и сопутствующим деталям, разбросанным в романе. Он родился приблизительно в 1796 г.; окончил образование и вступил в петербургский свет в 1812 г.; познакомился и вскоре расстался с автором в 1819—1280 г. в возрасте 24 лет. Он познакомился с Ленским и Лариными летом 1820 г.; стрелялся на дуэли в январе 1821 (два дня спустя Татьянина дня); ранним летом 1821 г. в возрасте 25 лет начал свое Путешествие, побывал в Бахчисарае тремя годами после автора, т. е. в 1823, оттуда отправился в Одессу, где должен был встретиться с автором в 1823—1284 г; в сезон 1824—1285 гг. вернулся в Петербург, где полюбил уже замужнюю Татьяну, объяснение с которой произошло в апреле 1825 г. Этот календарь составлен Ивановым-Разумником и цитируется Бонди (см. примеч. 6 данной статьи). Приведем ключевые места в тексте романа. Когда после дуэли Онегин пускается в Путешествие, ему 26 лет: «Дожив без цели, без трудов, / До двадцати шести годов» (ЕО VII, xii, 10—11). Дуэль состоялась в 1821 г., следовательно, он примерно 1796 г. рождения. До отъезда в деревню в 1820 г. Онегин «убил» в свете 8 лет (ЕО, IV, ix, 13), значит, свое образование он закончил в 1812 г. и провел 1812—1820 гг. в петербургском обществе, что согласуется с черновым вариантом первой главы, где открыто сказано, что он завершил свое образование, когда ему было не более 16 лет (ПСС VI, 216). Также см. прим. 24.

[26] Эти слова приписываются Анастасии Петровне Новосильцевой, соседке Пушкина по Болдину (Сын Отечества. 1899. № 21. 23 января. С. 2).

Пушкинисты часто говорят о движении Пушкина к прозе, которое якобы происходит в «Онегине», что подтверждается, в частности, неоднократным упоминанием слова «проза» в романе.[27] Верно, что в «Онегине» отсутствует единый напряженно-лирический стиль, который находим, скажем, в «Кавказском пленнике». Верно и то, что некоторые из стилей романа, оставаясь формально поэтическими, напоминают поэтическую прозу. Но проза эта больше сродни прозе дружеских писем поэта[28], чем прозе критических статей или той художественной прозе, к который он перешел в тридцатые годы, создав ряд наиболее выдающихся произведений русской прозы (не оставляя при этом и различных поэтических жанров). Однако ни в коем случае нельзя признать разнообразные стили «Онегина» прозаическими. Многие отрывки романа принадлежат к числу самых лирических творений Пушкина. Чрезмерный упор на прозаичность может исказить заложенное в романе отношение к поэзии и прозе и мысль о важности поэтического. Пожалуй, главной темой романа является не просто вопрос о стадиях развития, а то, как эти стадии проходит поэт (или поэтическое начало в человеке) — достигая зрелости, но не теряя поэзии. С этой точки зрения оба главных мужских персонажа не выдерживают испытания, ибо они не сумели в должной мере проявить начало истинно поэтическое. И, наверно, не случайно, что первый великий русский роман был романом в стихах и был написан поэтом, достигшим стадии зрелой «ре-очарованности».

---

[27] В предисловии к первой публикации главы I, Пушкин отмечал «антипоэтический характер главного героя» (с. [vii]). Описание контраста между Ленским и Онегиным предполагет наличие в романе конфликта между поэзией и прозой: «Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень, / Не столь различны меж собой» (ЕО II, xiii, 5—7). В главе III автор предсказывает свой «закат» и унижение до «смиренной прозы» (ЕО III, xiii, 6), а в главе VI признается, что не в духе продолжать роман в стихах, ибо «лета к суровой прозе клонят» (ЕО VI, xliii, 5). В главе VIII Онегин, в результате игры своего воображения, «чуть […] не сделался поэтом»: «Стихов российских механизма едва в то время не постиг» и «походил он на поэта» (ЕО VIII, xxxviii, 6—7, 9). Однако этого не случилось: «он не сделался поэтом» (ЕО VIII, xxxix, 3). Пожалуй, наиболее известным исследованием о переходе Пушкина к прозе и связи с прозой стиля «Онегина» является статья: *Эйхенбаум Б. М.* Путь Пушкина к прозе // Пушкинский сборник. Памяти проф. С. А. Венгерова. Пушкинист. IV. Москва, 1923. С. 59—74. Перепеч. в кн. Эйхенбаума: О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 214—230.

[28] Использование Пушкиным в «Онегине» приемов дружеского письма тонко замечено Уильямом Тоддом (*Todd III W. M.* The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Princeton, 1976. Pp. 188—192). Тодд особенно подчеркивает использование неожиданной концовки, свойственной дружескому письму, в финале романа (Pp. 179, 191—92). Однако нужно оговориться, что дружеский стиль в «Онегине» гораздо вольнее и экспансивнее, а концовка, при всей очевидной неожиданности, гораздо лиричнее и длительнее, чем в каком-либо из пушкинских писем.

Последующие великие русские романы XIX в. были произведениями чисто прозаическими — и по форме, и по сознанию авторов.

ДЭВИД М. БЕТЕА
(Висконсинский университет в Мадисоне, США)

СЛАВЯНСКОЕ ДАРЕНИЕ, ПОЭТ В ИСТОРИИ И «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» ПУШКИНА*

Предварительные замечания

Щедрость и гостеприимство, древними символами которых служат хлеб и соль, являются традиционными ценностями в русском менталитете. Пожалуй, трудно найти писателя более русского в смысле духовной щедрости и неистощимой одаренности, чем Пушкин. Но что конкретно стоит за этим utverжdeniem, если отвлечься от туманных понятий культурной мифологии? «Безвозмездных подарков не бывает», пишет социоантрополог Мэри Дуглас, поскольку акт дарения не является изолированным, а принадлежит к динамичной системе отношений, в которую вовлечены даритель и получатель. «Циклы дарения налагают на людей постоянные обязательства, в которых отражаются господствующие институты»[1]. Можно ли применить категории подарка, дарителя и получателя к творчеству Пушкина и его биографии, «творимой» поэтом в контексте взаимодействия социальных и эстетических кодов эпохи?

Обычно, когда речь заходит о дарении в связи с Пушкиным, то происходит повышение стилистического регистра, и конкретный *подарок,* который кажется слишком уж банальным для богатств пушкинского языка и мысли, превращается в *дар,* что подразумевает некое высокое призвание (архетипическим текстом здесь выступает «Пророк») и высокие (западноевропейские) литературные ценности.[2] Такая, почти бессо-

---

* Статья написана при участии С. Давыдова (Мидделберри, Вермонт). Перевод с английского Д. Унгуряну.

[1] *Mauss M.* The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies / Trans. W. D. Halls. Foreword Mary Douglas. New York, 1990. Pp. VII, IX.

[2] Относительно частоты использования и смысловых оттенков слова «дар» у Пушкина см. *Thomas L. L.* Toward a Contrastive Study of Word-Usage: Mickiewicz and Pushkin // Studies in Slavic Linguistics and Poetics / Ed. R. Magidoff et al. New York, 1968. Pp. 261—269. Любопытно, что слово «дар» в «Капитанской дочке» не встречается, а слово «подарок» употреблено дважды: в связи с заячьим тулупом и в обвинениях следственной комиссии, где Гриневу инкриминировалось, что он получал от самозванца подарки (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977—1979. Т. VI. С. 272, 352 — в дальнейшем все цитаты из Пушкина приводятся по этому изданию, с указанием в тексте тома [римская цифра] и страницы [арабская цифра]). Я благодарен Томасу Шоу за это замечание, а также за его внимательное чтение черновика дан-

знательная, подмена не всегда оправдана, ибо, как я постараюсь показать далее, сам Пушкин был крайне восприимчив к вещественным носителям процесса дарения и его психологическим ньюансам. Дарение у Пушкина связано с высокими понятиями *дара* и *дарования,* но вместе с тем практически не существует вне конкретного *подарка.* В настоящем эссе, помимо прочего, речь пойдет об очень русском и предельно осязаемом подарке — знаменитом заячьем тулупе из «Капитанской дочки», который представляет собой последнее и наиболее яркое воплощение экономики дарения у Пушкина.

Моя основная мысль заключается в следующем. В 1830-е гг. Пушкин стремился преодолеть салонную ментальность 1810-х—20-х гг. и приблизиться к более непосредственному видению истории, нежели то, что содержится в великой «салонной» истории Карамзина. Пушкин искал в истории «поэзию», которая отвечала бы его собственному мироощущению и была бы менее «карамзинской», т. е. менее моралистической, гармонизирующей и «сентиментальной».[3] В своих поисках Пушкин обращался в прошлое — преимущественно в XVIII век. Его особенно привлекали исторические ситуации, в которых от духовного «заряда» или дарования личности требовался выход вовне — проявление щедрости, подарок. Пушкин пытался определить акт высвобождающего энергию (иначе — «вдохновляющего») *вне себя направленного движения,* которое ретроспективно изменяет все, что ему предшествует — от аспектов жанра до аспектов психологии, т. е. от искусства до жизни. Момент такого движения описан Юрием Лотманом в одной из его последних и наиболее смелых книг как момент непредсказуемого *взрыва,* когда приостанавливается развитие заранее определенного сюжета и открывается полное альтернатив будущее:

ной работы. Я также признателен Гари Розеншильду, Кэрил Эмерсон, Сергею Давыдову и Дану Унгуряну за их предложения и исправления.

[3] Недавние исследования уделяют особое внимание тесной взаимосвязи между эстетизирующими («гармонизирующими») кодами салонной (преимущественно французской) культуры, с одной стороны, и особой саморефлексии и «инсайдерского» статуса пушкинского литературного языка — с другой стороны. См., например, книгу Тодда (*Todd. III W. M.* Fiction and Society in the Age of Pushkin. Cambridge, MA, 1986), в которой использованы идеи таких теоретиков и критиков, как Эрвинг Гофман (театральные метафоры личности), Клифорд Геерц (культура как текст) и Юрий Лотман (культура как взаимопроникающие семиосферы). Для понимания изменений мифопоэтических валентностей пушкинского языка после 1825 г. также полезна книга Б. М. Гаспарова «Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка» (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 27. Wien, 1992).

> «Момент взрыва — одновременно место резкого возрастания информативности всей системы. Кривая развития перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. […] Момент исчерпания взрыва — поворотная точка процесса. В сфере истории это не только исходный момент будущего развития, но и место самопознания»[4].

Связь момента взрыва со случайностью в истории и понятием подарка пронизывает позднее творчество Пушкина, а также лежит в основе ощущения себя *поэтом в потоке истории,* которое возрастает у Пушкина на протяжении тридцатых годов.

В настоящем исследовании я хотел бы остановиться на трех взаимосвязанных вопросах, относящихся к позднему Пушкину: 1) экономика дарения, особенно в ее славянском варианте; 2) вдохновение, или то, что я называю «ощущение себя поэтом в истории»; 3) структура взаимотношений в «Капитанской дочке». Заметив тесное переплетение этих тем, можно во многом по-новому взглянуть на последние произведения Пушкина.

Пушкин и славянское дарение

В важной статье, озаглавленной «„Договор“ и „вручение себя“ как архетипические модели культуры», Юрий Лотман выделил две модели религиозного поведения. Одна из них — *магическая* или *договорная.* Она основывается на *взаимных* и *эквивалентных* отношениях между человеком и потусторонней силой, которые закреплены в некоем действительном или подразумеваемом *договоре.* Эти отношения являются принудительными в том смысле, что «определенные действия одной стороны влекут за собой обязательные и точно предусмотренные действия другой»[5]. Антитезой этой модели является то, что Лотман характеризует как религиозный акт, в основе которого «лежит не обмен, а безоговорочное вручение себя во власть»[6]. Таким отношениям присуща *односторонность* или *однонаправленность,* отсутствие принудительности и несоблюдение эквивалентности. «Следовательно, — заключает Лотман, — отношения этого типа имеют характер не договора, а безусловного дара»[7]. Обе системы отношений сосуществуют в любой религии и культуре. Лотман приводит примеры бытования в России как договорной, так и «религиозной» модели. Однако можно утверждать, что доми-

---

[4] *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992. С. 28, 30.

[5] *Лотман Ю. М.* «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 345.

[6] Там же.

[7] *Лотман Ю. М.* «Договор» и «вручение себя»… С. 346.

нирующей в русской традиции является связанная с православием модель безоговорочного «вручения себя». Причем договор как таковой рассматривается как нечто заведомо отрицательное.

> «…если на Западе договорное сознание, магическое по своей далекой основе, было окружено авторитетом римской государственной традиции и заняло равноправное место рядом с религиозно авторитарным, то на Руси оно осознавалось как языческое по своей природе. […] Показательно, что в западной традиции договор как таковой не имеет оценочной природы: его можно заключать и с дьяволом […] но возможен и договор с силами святости и добра. […] [Однако в русской народной и средневеково-книжной традиции] договор возможен только с дьявольской силой или с ее языческими адекватами…»[8].

Меркантильно-легалистская католическая логика искупления грехов, крайним выражением которой явились индульгенции[9], в корне противоположна русскому религиозному сознанию. Понятие контракта или «суперрерогации»[10] несовместимы с безоговорочным и безвозмездным «вручением себя», когда человек вступает в религиозный акт не как «договариваюшаяся сторона», а как «капля, вливающаяся в море»[11]. Последний тип поведения характерен для православно-славянского культурного ареала, поэтому назовем его *славянским дарением.*

Интересно сравнить идеи Лотмана с мыслями западных исследователей дарения и, в частности, с концепцией так называемого потлача в архаических культурах. Французский социоантрополог Марсель Мосс пишет, что «потлач представляет собой пример тотальной системы дарения […] где каждый подарок является частью системы взаимности и дело идет о чести дарителя и получателя»[12]. Система может подразумевать соперничество (как у североамериканских племен хайда и тлингитов), когда подарок должен быть возвращен «с процентами». Однако цикл дарения может быть и стабильным (как в Полинезии), когда дарение является зафиксированным в рамках определенной иерархии. Но в

---

[8] *Лотман Ю. М.* «Договор» и «вручение себя»… С. 347.

[9] Ср. также представление о том, что поступки человека в земной жизни — молитвы, пожертвования на церковь и т. п. — могут облегчить участь его родственников на том свете, повлияв на их «продвижение» в чистилище или аду.

[10] То есть, святой становится святым, совершая значительно больше добрых дел, чем необходимо просто для спасения. Таким образом, и здесь присутствует меркантильно-легалистская логика.

[11] *Лотман Ю. М.* «Договор» и «вручение себя»… С. 351. — Характеризуя разницу религиозного сознания в католицизме и православии, Эрнст Бенц пишет, что «Запад понимал отношения между Богом и человеком как отношения *юридические»*, в то время как в православии упор делался на мистицизм и первенство любви (*Benz E.* The Eastern Orthodox Church: Its Thought and Life. Garden City, 1963. Pp. 43—53).

[12] *Mauss M*. The Gift… P. viii.

любом случае необходимо «отдариться», причем Мосс распространяет это и на жертвоприношение, которое он рассматривает как «подарок, вынуждающий божество к ответному дарению: «Do ut des» («Даю, чтобы воздалось»)[13]. Такой взгляд расходится с лотмановской концепцией одностороннего, безвозмездного дарения у славян. Более того, согласно Моссу и вообще дюркхеймовской традиции, даже в тех случаях, когда речь идет о жертвоприношениях богам, потлач замешан на вопросах власти среди людей. Даже «добровольные» акты саморазорения носят характер не столько самоотречения, сколько самоутверждения.

> «В некоторых видах потлача необходимо жертвовать всем без остатка […] вопрос стоит не об обмене подарками, но об уничтожении, с тем чтобы избежать малейшего намека на желание получить ответный подарок. […] Такой обмен благороден и пронизан этикетом и щедростью»[14].

Каков бы ни был итог (приобретение богатства или его разрушение), расставание с ценностями выступает как средство приобретения престижа и власти. Подарки как бы бросают вызов получателю, втягивая его в трехфазовый цикл (дарение — получение — ответное дарение). Тот, кто не в силах ответить надлежащим образом на подарок, оказывается эмоционально порабощен и раздавлен своим статусом должника (ср. римское *nexum*).[15] Мосс подчеркивает тотальность системы потлача, который имеет экономические, юридические, религиозные и другие аспекты. Однако тот же Мосс признается в одном пробеле в своем исследовании: «…этим институтам [т. е. потлачу, клану, племени и т. д. — *Д. Б.*] присущ важный эстетический аспект, который мы умышленно обходим стороной в данной работе»[16]. То есть, вне зависимости от всех прочих соображений, сам по себе жест дарения или разрушения богатства — *красив.* Невозможность вписать самостоятельную эстетическую ценность дарения в систему власти и престижа представляет собой то, что — пользуясь термином М. Бахтина — можно назвать «лазейкой» в стройной концепции Мосса.

Эту лазейку заметил и развил французский писатель Жорж Батай в своем эссе «Понятие расходования» (1933). Говоря о расходовании энергии человеческим организмом, Батай проводит различие между «ограниченной экономикой» и «экономикой траты»[17]. Сплетая воедино разнообразные интеллектуальные течения (подполье героев Достоевс-

---

[13] *Mauss M*. The Gift… P. ix.
[14] *Mauss M*. The Gift… P. 37.
[15] *Mauss M*. The Gift… P. 39, 42.
[16] *Mauss M*. The Gift… P. 79.
[17] *Bataille G*. Visions of Excess: Selected Writings. 1927—1939 / Ed. and intro. A. Stoekl. Minneapolis, 1985. Pp. 116—129.

кого, ницшеанскую волю к власти, фрейдистские «экскрементальные фантазии», марксистское презрение к буржуазным ценностям, французский антиутилитаризм и анти-индивидуализм), Батай отыскивает в потлаче и вообще в акте дарения нишу для *обладающего независимой красотой саморазрушительного жеста.* Применяя идеи Мосса, Батай объясняет большинство ситуаций потлача в рамках «ограниченной экономики». Любой оставшийся после «трансакции» избыток энергии контролируется и реинвестируется, т. е. так или иначе берется на учет. Однако в ряде ситуаций, отмеченных «непродуктивными расходами» («роскошь, траур, война, культы, возведение грандиозных монументов, игры, зрелища, искусства, половые извращения [т. е. уход от ограниченности гениталий]»)[18], простые правила производства и приобретения не могут объяснить чрезмерный расход энергии. Тут вступает в действие «экономика траты», поскольку названные акты самоценны и не предполагают взаимности. Таков высший вид дарения, который не требует отдачи. Но — как полагает Батай — именно в силу этого здесь в наиболее чистом виде проявляется стремление к власти — «власти нести убыток», ибо слава и честь оказываются связаны с богатством негативным образом — через его потерю[19].

Поэзию Батай определяет как вид безусловного расходования:

> «Термин поэзия […] можно считать синонимичным расходованию; термин этот, в самом точном смысле, означает творение посредством траты. Поэтому по значению он близок к *жертвоприношению.* […] для немногих людей, обладающих им, поэтическое расходование перестает быть символичным по своим последствиям; таким образом, функция репрезентации вовлекает в себя саму жизнь носителя функции»[20].

Эти рассуждения Батая и его озабоченность исчезновением красоты в унылую эпоху утилитаризма интересны в контексте сходных мыслей Пушкина, который вслед за де Токвиллем с отвращением говорил о грядущем господстве толпы (в эссе о Джоне Теннере, 1836) и в полемике с Булгариным саркастически называл себя «мещанином».

Лотмановская концепция славянского дарения и анализ психологии потлача у Мосса и, особенно, у Батая также чрезвычайно интересны в применении к позднему Пушкину. Разницу между Батаем и Лотманом в интерпретации потенциально саморазрушительного акта дарения можно объяснить влиянием различных культурных традиций, которые в конечном итоге сводимы к старой бинарной оппозиции Запад-Восток.

---

[18] *Bataille G*. Visions of Excess. P. 118.
[19] *Bataille G*. Visions of Excess. P. 122.
[20] *Bataille G*. Visions of Excess. P. 120.

У Батая дионисийский акт безусловной траты все же остается эгоцентричным, будучи направленным на «я» и его честь, славу, благородство и т. д., даже если само это «я» приносится в жертву. Лотман описывает сходное поведение[21], но противопоставляет ему иную модель, в которой акцент делается на высшей власти, на «море», в которое «я» вливается как капля. Моя мысль заключается в том, что Пушкин, пожалуй, как никакой другой русский писатель до и после него, чувствовал тонкие ньюансы в культуре дарения и, в конечном итоге, склонялся не к эгоцентричной модели, а к той, в которой акцент переносится с «я» на получателя, тяготея не к «договору», а к безусловному «вручению себя».

Обращение к исторической тематике привлекало и даже возбуждало Пушкина в эстетическом и, если угодно, в эротическом смысле приближением к подлинному риску, потенцией хаоса и насильственной смерти, отсутствием готового литературного сюжета. Пушкин хотел почувствовать «чужое» — силу, находящуюся вне его контроля. Его также интересовала зыбкая грань, отделяющая легенду от факта. Пушкин подошел к истории не как прозаик, а прежде всего как поэт.[22] Доминантой в организации его художественного мира был не последовательный повествовательный «сюжет», а поэтическая или логосемантическая *одновременность* игры звука и смысла.[23] Одним из столпов пушкинского миропонимания является полярность, выраженная в рифме «воля/ доля».[24] Первичен не некий сюжет, а *доля,* которая устанавливает допус-

---

[21] В качестве примера Лотман приводит рыцарский код, бытовавший в том числе и на Руси, согласно которому, смерть в бою рассматривалась «как акт обмена жизни на славу» (*Лотман Ю. М.* «Договор» и «вручение себя»… С. 351).

[22] О связи между «поэтическим» в прозе Пушкина и «прозаическим» в его поэзии см. *Шмид В.* Проза и поэзия в «Повестях Белкина» // Шмид В. Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 9—34.

[23] Поэтому для объяснения внутренних механизмов исторического мышления Пушкина недостаточно метаисторических теорий Х. Уайта и А. Данто, основанных на сюжетно-нарратологическом подходе к историографии. Например, Уайт пишет, что «ценность, придаваемая повествованию при представлении реальных событий, возникает из стремления видеть в реальных событиях проявление связности, целостности, полноты и завершенности образа жизни, каковые возможны только в воображении» (*White H*. The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore, 1987. P. 24). Этот повествовательный импульс является, по Уайту, глубоко «морализирующим», поскольку он связан с попыткой отыскать гегелевский «субъект права» и рассмотрением таких вопросов, как «закон, законность, легитимность, и шире — власть» (там же). Однако у Пушкина «морализаторство» никогда не выходит на первый план и не заслоняет «поэтические» принципы жертвенности, щедрости и дарения.

[24] Как пишет по этому поводу Синявский-Терц: «Несмотря на раздоры и меры предосторожности, у Пушкина было чувство локтя с судьбой, освобождающее от

тимые границы поведения (например, правила сословной чести). Затем в действие вступает *воля,* свободно оперирующая в рамках заданных ограничителей. Конечно, жизнь не тождественна искусству, и испытание судьбы без нарушения чести не тождественно свободному движению стиха в рамках заданной рифмы. Однако понятия эти во многом изоморфны и лежат в основе пушкинского понимания подлинного, творческого риска, когда на пороге преступления установленных границ рождается вдохновение. Но об этом речь позже. А сейчас обратимся к тому, как путь от различных поэтических жанров к роману в стихах, а затем художественной прозе и историографии приводит Пушкина к видению дарения в качестве лиминальной ситуации на стыке между легендой и фактом. Вдохновение, процесс созидания, угроза смерти, наказания и суда истории сливаются в энергию, которая расходуется без требования отдачи.

Прежде чем перейти к «Капитанской дочке», рассмотрим несколько более ранних примеров, содержащихся в цикле «Песни о Стеньке Разине» (1826).[25] Увлечение Пушкина Разиным во многом предвосхищает его интерес к Пугачеву. Осенью 1824 г. Пушкин обращается из михайловской ссылки к брату с просьбой прислать ему биографию Пугачева, и — почти одновременно — просит информацию о Разине, которого называет «единственным поэтическим лицом в русской истории» (X, 84, 86). Очевидно, что в сознании Пушкина переплетаются судьбы Разина и Пугачева — равно как поэзия и история.

Во всех трех стихотворениях цикла речь идет о различных ситуациях дарения, которые чрезвычайно любопытны в контексте «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева». В первом стихотворении Стенька, понимая, что он в долгу перед матушкой Волгой, приносит ей в жертву прекрасную иноземку — персидскую царевну — и покорно кланяется родной реке.[26] Удалой жест Стеньки явно попадает под катего-

---

страха, страдания и суеты. «Воля» и «доля» рифмуются у него как синонимы. Чем больше мы вверяемся промыслу, тем вольготнее нам живется, и полная покорность беспечальна, как птичка» (*Терц А.* Прогулки с Пушкиным. Лондон, 1975. С. 48). Строго говоря, частота употребления названной рифмы у Пушкина невелика («воля/доля» встречается два раза, и один раз — «волю/долю»), и от лица лирического героя она употребляется лишь однажды — в стихотворении «Пора, мой друг, пора». Однако это не отменяет тонкости наблюдения Терца.

[25] Об исторических и фольклорных источниках цикла см. *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина: 1813—1826. М.; Л., 1950. С. 515—531.

[26] Информацию об этом эпизоде Пушкин почерпнул из записок голландского парусного мастера Яна Янсена Стрюиса, который в 1669 г. находился в Астрахани и видел Разина, вернувшегося из похода в Персию. Французский перевод книги Стрюиса, датированный 1827 г., фигурирует в каталоге пушкинской библиотеки,

рию, которую Батай именует «экономикой траты». Интересно, что жертвоприношение Стеньки почти буквально реализует лотмановскую метафору, капли, вливающейся в море. Примечательно и другое. Согласно Сергею Фомичеву[27], первое и третье стихотворение цикла были написаны весной 1825 г. под влиянием песен Арины Родионовны. То есть, щедрый русский герой появляется у Пушкина в момент напряженных внутренних поисков: за несколько месяцев перед этим, уезжая из Одессы, Пушкин простился с прежними «властителями дум» — Байроном и Наполеоном, величайшими представителями западноевропейских историко-культурных ценностей. Заметим, что это прощание отражено в стихотворении с названием «К морю».

Второе стихотворение «Песен о Стеньке Разине» обратно симметрично первому и представляет собой поворотный пункт в развитии цикла.[28] Стенька приезжает в Астрахань «торговать товаром» (в чем можно усмотреть потенциальный конфликт между экономикой рынка и экономикой дарения) и терпит притеснения от воеводы, который начинает вымогать у него подарки. Тем самым воевода нарушает важнейший принцип дарения — добровольность. Более того, воевода отвергает первоначальные подношения Стеньки («Камки хрущатые — / Парчи золотые») и требует, чтобы тот отдал ему шубу со своего плеча, а в случае отказа угрожает Стеньке смертью. Стенька уступает со словами: «Возьми себе шубу, / Да не было б шуму» (II, 301), но это пример вынужденного дарения, которое в славянском представлении вообще не является дарением. Причем центр тяжести смещается с «отдать» на «взять», поскольку сильная сторона отбирает «подарок» у слабой. Эта ситуация символизирует угнетение, ответом на которое стало восстание, в ходе которого, как вполне мог знать Пушкин, астраханский воевода был умерщвлен.[29]

составленной Модзалевским. Следует предположить, что поскольку «Песни о Стеньке Разине» написаны в 1826 г., то Пушкин имел доступ к более раннему изданию книги. См. *Фомичев С. А.* Песни о Стеньке Разине Пушкина: история создания, композиция и проблематика цикла // Пушкин: Исследования и материалы. 1989. Вып. 13. С. 6, 10.

[27] *Фомичев С. А.* Песни о Стеньке Разине… С. 17.

[28] Вероятно, структура цикла сложилась post factum, поскольку второе стихотворение, скорее всего, написано позже остальных — между 12 сентября и 20 июля 1827 г. См. *Фомичев С. А.* Песни о Стеньке Разине… С. 19. Более подробно о структуре и значении лирических циклов Пушкина см. *Фомичев С. А.* Лирические циклы в творческой эволюции Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 94—104.

[29] Как отмечает Дмитрий Благой, говоря об ответе Стеньки: «В этих взвешенных и неторопливых словах, которыми и заканчивается песня, явственно слышится закипающая ярость, произносится продуманно-грозный и неотвратимый приговор

В третьем стихотворении к Стеньке обращается ожившая русская природа и сулит возвратить с лихвой все, что было им утрачено, пригнав удалому молодцу три кораблика: «На первом корабле красно золото, / На втором корабле чисто серебро» и, наконец, на кульминационном третьем корабле — «душа-девица», которая является возмещением первоначального жертвоприношения. Это своего рода потлач, так как ответный дар превышает начальный, но необходимо подчеркнуть, что Стенька принес свою жертву Волге безо всякого корыстного расчета, не пытаясь ничем обязать высшую силу. В этом обмене также начисто отсутствует элемент соперничества, т. е. борьбы за власть. Отметим также, что ситауция принудительного дарения во втором стихотворении цикла подвергается решительной инверсии в «Капитанской дочке». Если в «Песнях» боярин отбирает у мужика шубу, то в знаменитом эпизоде с заячьим тулупчиком дворянин Гринев жалует мужику Пугачеву шубу со своего плеча и тем самым начинает цепь спонтанных «переплат», которые играют важнейшую роль в сюжете романа и благодаря которым происходит человеческое сближение дворянина и мужика. И последнее замечание в связи с «Песнями о Стеньке Разине». Концепция дарения в цикле оказывается связанной с темами истории (восстание Разина), насилия (гибель царевны) и возможной измены (намек на это содержится в чувстве вины, которое Стенька испытывает перед Волгой).

Пушкин больше не возвращался к Разину, однако занялся другим «славным бунтовщиком» — Пугачевым. Объясняя смену предметов пушкинского интереса, можно предположить, что Разин был слишком мифичен и легендарен, чтобы разглядеть в нем реальное историческое содержание. Пугачев же был гораздо ближе во времени, события его восстания были хорошо документированы, и еще живы были очевидцы тех ужасных событий. Поэтому Пушкин мог вплотную приблизиться к столь привлекавшей его грани между мифом и историей.

над бессовестным и корыстным царским воеводой: действительно, в следующем 1670 г. Астрахань была взята Разиным и воевода убит» (*Благой Д. Д.* Творческий путь… С. 524). Не случайно, что цензура не пропустила цикл, который был опубликован только в 1881 г. Интересно и то, что в первом и третьем стихотворении использован тонический стих, связанный с народной лирикой и выражающий Стенькино великодушие и удальство, а во втором стихотворении употреблен раешный стих, наделенный сатирическими коннотациями. (Я благодарен Дженифер Райан, аспирантке Славянской кафедры Висконсинского университета, которая обратила мое внимание на это обстоятельство.)

«Капитанская дочка», «История Пугачева» и поэт в истории

В последней части моего эссе речь пойдет о том, как можно связать понятия славянского дарения и вдохновения с вымышленным сюжетом «Капитанской дочки», с одной стороны, и повествованием о реальных событиях в «Истории Пугачева», с другой. Наблюдения, предпринятые в этой части, позволят составить представление о превращении принципов пушкинского мировосприятия в конкретный художественный текст. Пушкин начинает «Историю» с описания истоков восстания, которые коренились в ущемлении правительством прав яицких козаков. Казаки ответили на притеснения восстанием, которое было жестоко подавлено, но по прошествии времени вспыхнуло с новой силой под предводительством Пугачева. То есть, происходила эскалация насилия, подчиняющаяся логике своего рода негативного потлача, когда ответом на зло было еще большее зло. Кульминацией этого процесса явилась пугачевщина, в ходе которой восточные районы Империи захлестнула волна насилия и зверств. Вот как, например, Пушкин описывает гибель коменданта крепости Татищевой полковника Елагина и его семьи:

> «Раненый Елагин и […] Билов оборонялись отчаянно. Наконец мятежники ворвались в дымящиеся развалины. Начальники были захвачены. […] С Елагина, человека тучного, содрали кожу; злодеи вынули из него сало, и мазали им свои раны. Жену его изрубили. Дочь их, накануне овдовевшая Харлова [ее муж, храбро сражавшийся майор Харлов, был повешен в Нижне-Озерной — *Д. Б.*], приведена была к победителю, распоряжавшемуся казнию ее родителей. Пугачев поражен был ее красотою, и взял несчастную к себе в наложницы, пощадив для нее семилетнего ее брата. […] Молодая Харлова имела несчастие привязать к себе самозванца. Он держал ее в своем лагере под Оренбургом. Она одна имела право во всякое время входить в его кибитку; по ее просьбе прислал он в Озерную приказ — похоронить тела им повешенных при взятии крепости. Она встревожила подозрения ревнивых злодеев, и Пугачев, уступив их требованию, предал им свою наложницу. Харлова и семилетний брат ее были расстреляны. Раненые, они сползлись друг с другом и обнялись. Тела их, брошенные в кусты, оставались долго в том же положении» (VIII, 123, 132).

Эта ситуация — как и «История» в целом — по своему логична[30], но в ней начисто отсутсвует источник положительной энергии, и мы имеем дело с ситуацией жестокого эквивалентного обмена. Повстанцы не спо-

[30] «История Пугачева» абсолютно «логична» и в нарратологическом отношении, т. к. Пушкин описывает причины событий (в данном случае — насилия) и их ход. Однако это не означает, что тем самым он навязывает «фабуле» истории некий квазилитературный сюжет, что должно бы иметь место, по Уайту. Метаисторические теории в духе Уайта грешат тем, что пытаются распространить разнородные когнитивные реакции на весьма широкий и аморфный континуум.

собны оценить доблесть и мужество противников, которых они безжалостно убивают в отместку за сопротивление и прежние обиды, нанесенные правительством. Здесь также отсутствует сюжет в смысле неожиданного поворота событий и чудесного избавления. Если Стенька Разин был для Пушкина слишком легендарен, то исторический Пугачев, напротив, слишком реален. Он, по словами Бибикова, мнение которого Пушкин явно разделяет, «не что иное, как чучело, которым играют воры, Яицкие казаки» (VIII, 151). Пугачев ходит на поводу у своих «енералов», появляется пьяным на поле боя и т. д. В этой картине нет места мифу и чуду.

Совсем иное наблюдаем в романе, сюжет которого во многом имеет праобразом историю Елагиных-Харловых. Поначалу события развиваются, как и в истории. Родители девушки убиты (хотя и с меньшим зверством, что диктовалось пушкинскими понятиями о литературном вкусе): храбрый капитан Миронов повешен, а не ободран живьем, его жена зарублена одним ударом, а не изрублена, что однако не меняет существа дела. Более того, Маше угрожает судьба Харловой, а ее возлюбленному, как и мужу Харловой — виселица. Но в этот момент вступает в действие совершенно другой сценарий, основанный на логике бескорыстного и безусловного дарения. Интересно, что Пугачев остается верен этой логике, несмотря на глупое вмешательство Савельича, который требует от него компенсации за разграбленное барское добро. Тем са–мым нарушается важнейшее условие однонаправленности и добровольности изъявления щедрости. Причем Савельич включает в свой реестр[31] даже подаренный Пугачеву заячий тулупчик: «Еще заячий тулупчик, пожалованный твоей милости на постоялом дворе, 15 рублей». На что Пугачев грозно отвечает: «Я-те дам заячий тулуп! Да знаешь ли ты, что я с тебя живого кожу велю содрать на тулупы?» (VI 319). Эта угроза перекликается с «Видением короля» из цикла «Песни западных славян», который Пушкин писал одновременно с работой над романом и «Историей». Там предатель Радивой, который опустился на колени перед султаном и облачился в мусульманскую чалму (т. е. эквивалент Швабрина, который присягнул Пугачеву, остригся по-казацки и облачился в казацкий кафтан), получает в награду за измену страшный по-

[31] Этот реестр основан на реальном документе, известном Пушкину — петиции, поданной правительству неким надворным советником Буткевичем. Интересно, что в романе с петицией выступает не дворянин, а слуга. В тексте «Истории Пугачева» данный эпизод не фигурирует. См. *Оксман Ю. Г.* Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л. (Литературные памятники), 1984. С. 94—100; *Debreczeny P.* The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin’s Prose Fiction. Stanford, 1983. P. 255.

дарок — кафтан из кожи своего оставшегося верным православию брата (т. е. потенциального Гринева) (III, 266—268). Таким образом, снова переплетаются насилие, дарение и измена. Однако Савельич избегает участи полковника Елагина, которая остается лишь угрозой в устах романного Пугачева. Мужицкий царь не только не приводит ее в исполнение, но напротив, оказывает Гриневу новые благодеяние: жалует ему шубу со своего плеча (овчинный тулуп), лошадь и полтину денег. То есть, он снова «переплачивает» и двигает дальше основанный на дарении сюжет.

Остается вопрос: является ли своебразный потлач, в который оказались вовлечены Гринев и Пугачев, потлачем в том смысле, который вкладывает в это понятие Мосс? Основаны ли их отношения на соперничестве в щедрости, или щедрость и «переплата» являются следствием иной системы отношений. Пользуясь лотмановской терминологией из «Культуры и взрыва», встречу Гринева и Пугачева можно охарактеризовать как *пересечение,* результатом которого явился *взрыв,* поскольку и барин, и мужик вышли за рамки типичного поведения, свойственного их социально-сословному положению.[32] Взрыв этот обладает высоким потенциалом энергии, заставляя участников процесса выйти за пределы своего «я» на промежуточную территорию — открытую, незащищенную и неструктурированную, или, по крайней мере, иначе структурированную.[33] Взрыв также связан с *чудом,* присущим фольклорной стихии, присутствие которой отмечено бурлацкой песней («Не шуми, мати зеленая дубровушка»), калмыцкой сказкой и взятыми из народных песен эпиграфами. Фольклорная логика чрезвычайно важна для понимания глубинной структуры романа; она также служит противовесом западным сюжетам и высоким литературным ценностям салонной культуры (ср. «Повести Белкина»).[34] Коммуникация происходит именно на

---

[32] *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. С. 26—30.

[33] Лотман описывает в семиотических терминах практически то же, что в западной теории известно под именем «фрактальной системы» — системы, которая кажется непредсказуемой, но все же обладает определенным порядком. Лотмановскому различию между предсказуемостью и непредсказуемостью также близко понятие «нарративного предиката», выдвинутое Артуром Данто (*Danto A.* Narration and Knowledge. New York, 1985. Pp. 349—350).

[34] О фольклорной логике в «Капитанской дочке» см. в первую очередь *Смирнов И. П.* От сказки к роману // История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., 1972. С. 305—320. Фольклорные аспекты пушкинского романа затронуты также в следующих работах: *Фесенко Ю. П.* Две заметки об А. С. Пушкине и В. И. Дале // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 25. СПб., 1993. С. 158—161; *Цветаева М.* Пушкин и Пугачев // Цветаева М. Избранная проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. С. 113; *Debreczeny P.* The Other Pushkin… Pp. 258, 267—268; *Шкловский В. Б.* Гамбургский

открытом пространстве, на которое выталкивает общающиеся стороны взрыв. Причем коммуникация эта является максимально опасной, поскольку она «архаична», не опосредована условностями цивилизации и сродни (по крайней мере, для Пугачева) подсознательному порыву к полной беспредельности и тому темному и пьянящему влечению, которое выражено в калмыцкой сказке, где орел предпочитает напиться свежей крови и умереть, а не жить триста лет, питаясь падалью.[35]

Для Пушкина *случайность,* завязавшая отношения между Гриневым и Пугачевым, является основой истории вообще, но в особенности — истории *русской.* Назвать встречу с Пугачевым делом Провидения может только Гринев, оглядывающийся назад на свою жизнь. Для молодого же Гринева встреча эта является делом *случая.* Примечательно, что оба понятия сосуществуют в уме Гринева, который замечает по поводу своего вторичного пленения: «Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что *Провидение,* вторично приведшее меня к Пугачеву, *подавало* мне *случай* привести в действо мое намерение» (VI, 332; курсив мой — *Д. Б.*). (Отметим также концепцию «подачи».) Случай также фигурирует в эпиграфе к «Истории Пугачева», взятом у архимандрита Платона Любарского, который утверждал, что все «затеи» Пугачева «не от разума и воинского распорядка, но от дерзости, случая и удачи зависели» (VIII, 110). Сам Пушкин в 1830 г. в рецензии на «Историю русского народа» критикует Полевого за игнорирование *случайности* в истории и за стремление подогнать русскую историю под западноевропейскую формулу, предложенную Гизо:

> «Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада. — Не говорите: *иначе нельзя было быть.* Коли было бы это правда, то историк был бы астроном, и события жизни человеч<ества> были бы предсказаны в календарях, как солнечные затмения. Но Провидение не алгебра. Ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит

счет. Л., 1928. С. 31; *Сквозников В. Д.* Стиль Пушкина // Теория литературы. 1965. № 3. С. 79—81. Например, Фесенко отмечает, что во встречах с Пугачевым Гринев выдерживает четыре испытания, подобно добру молодцу из бурлацкой песни. Эзоповский элемент в калмыцкой сказке отмечает Финке (*Finke M.* Pushkin, Pugachev and Aesop // Slavic and East European Journal. 1991. Vol. 35. Pp. 179—192.)

[35] Как замечает Лотман: «Крестьянский лагерь и его руководители привлекали Пушкина своей *поэтичностью* [курсив мой — *Д. Б.*], которой он, конечно, не чувствовал ни в оренбургском коменданте, ни во дворе Екатерины. Поэтичность же была для Пушкина связана не только с колоритностью ярких человеческих личностей, но и с самой природой народной «власти», чуждой бюрократии и мертвящего формализма» (*Лотман Ю. М.* Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 19).

общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия Провидения» (VII, 100).

Балансирование между собственной волей, Провидением и случаем сопряжено с подлинным риском и требует *вдохновения.* Чем ближе Гринев узнает Пугачева, тем четче и *вдохновеннее* становятся его ответы на загадки «русского сфинкса» — таинственного вожатого, который во многом олицетворяет стихию русской истории. Гринев, несмотря на свои сочинительские опыты, не поэт, но Пушкин наделяет его «расположением души к живейшему принятию впечатлений, след<ственно> к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» (VII, 29). Это и есть вдохновение, благодаря которому, Гринев становится, если не «пророком», то «угадчиком» судьбы — *поэтом в истории.* Когда Гринев остатется с Пугачевым с глазу на глаз, тот спрашивает его: «Ты не веришь, что я великий государь? Отвечай прямо». Гринев сперва мешкает с решением очередной загадки, от которой может зависеть его жизнь, а затем дает замечательный ответ: «Скажу тебе всю правду… Бог тебя знает… но кто бы ты ни был, ты шутишь опасную шутку». Гринев отвечает прямо, потому что слова его искренни, но одновременно ответ его не прямой — тем самым он выходит за рамки бинарного «да» или «нет» и снимает непреодолимую противоположность «мужик/барин». Отец Гринева наверняка бы последовал примеру капитана Миронова и отрезал бы: «Ты мне не государь, ты вор и самозванец» (VI, 308) — и был бы прав: в рамках своей понятийной системы. Сын его избегает строгих категорий кода, сумев взглянуть на этот код со стороны. Но в то же время на дальнейшие распросы Пугачева Гринев открыто заявляет, что служить ему не может, а будучи отпущен, пойдет против своего благодетеля с оружием в руках, если таков будет приказ.

Иными словами, Гринев быстро оценивает рискованную ситуацию, осознает ее возможные последствия и дает собеседнику ответ, при котором происходит коммуникативный взрыв. В этот момент собеседники видят правду в позиции другого — и выходят за рамки дворянского и крестьянского, личного и государственного.[36] Вдохновение Гринева — не Кюхельбекеров восторг: герой не забывается в нем, но находит себя. Многозначная «искренность» Гринева Пугачева поражает («Моя искренность поразила Пугачева»), ибо, подобно подарку, завязавшему их

[36] Лотман называет это способностью видеть «человеческую правоту» представителя противоположного лагеря (Идейная структура… С. 14). По формулировке Фомичева, Пугачев и Гринев чувствуют «коренное духовное родство при всей противоположности своих классовых интересов» (*Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 265).

отношения, она «чрезмерна». Гринев, чтобы спасти свою жизнь, мог бы пасть перед Пугачевым на колени (что вскоре сделает Швабрин), но тогда он потерял бы честь. Он мог бы сказать ему государственную правду, что тот самозванец — и, сохранив честь, потерял бы жизнь. Вместо этого Гринев находит третий путь, и сказав правду, он предоставляет решение Пугачеву: «Голова моя в твоей власти: отпустишь меня — спасибо… казнишь — Бог тебе судья… а я сказал тебе всю правду». Пугачев отвечает сходным образом, проявив свою собственную, народную щедрость: «Так и быть […] Казнить так казнить, миловать так миловать» (VI, 316).

Исследователи и критики долго пытались установить иерархию в отношениях между «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой» — выяснить, в каком произведении изображение пугачевщины «правдивее». Предлагались разные решения проблемы, но чаще всего предпочтение, по понятным причинам, отдавалось роману.[37] Как это сформулировала с характерным для нее максимализмом Марина Цветаева: «В „Капитанской дочке“ Пушкин-историограф побит Пушкиным-поэтом»[38]. В последнее время утверждается мнение, что оба произведения равноценны и что истинное видение Пушкиным пугачевщины следует искать в их диалоге, иначе — на стыке и истории, и легенды в ее художественном преломлении.[39] Если применить категории из известного стихотворения «Герой» (1830), «История» представляет собой собрание «низких истин», а «Капитанская дочка» — «возвышающий обман». «Возвышающий обман» дороже «тьмы низких истин», но истины, хоть и низки, все же остаются истинами. Поэтому ответ на пилатовский вопрос — «Что есть истина?» (единственная, «конечная» истина, в отличие от «истин») — служащий эпиграфом стихотворения, лежит где-то посредине. Такой подход представляется совершенно обоснованным, однако важно и то,

---

[37] См. обзор истории проблемы: *Ungurianu D*. Fiction and History in Pushkin's Portrayal of Pugachevshchina // Article MS, где выделяются следующие подходы: 1) *Эклектический* подход, при котором концептуальные различия между романом и историей игнорируются и из обеих произведений «выдергиваются» черты Пугачева и пугачевщины, отвечающие взглядам того или иного пишущего на данную тему автора. 2) *Иерархический* подход, при котором одно произведение (как правило, роман) считается более истинным, чем другое. 3) *Параллельный* подход, при котором подразумевается автономность обоих текстов, поскольку они принадлежат к совершенно различным жанром. 4) *Диалогический* подход, при котором признается не только равноценность обоих текстов, но и существование между ними своеобразного диалога.

[38] *Цветаева М.* Пушкин и Пугачев. С. 300.

[39] См. *Wachtel A. B*. An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past. Stanford, 1994. P. 83; *Ungurianu D*. Fiction and History…

почему «возвышающий обман» «Капитанской дочки» становится столь привлекательным — как Пушкин своим художественным дарованием преображает словесный материал романа, вкладывая в него заряд положительной энергии, которая отсутствует в истории.

Уже говорилось, что Пушкин подошел к трактовке исторической темы прежде всего как поэт, т. е. оперируя *одновременно* на уровне звука и смысла. По тонкому замечанию Сергея Давыдова, звуковой ряд гриневского изначального подарка Пугачеву — заячьего тулупа, резонирует с остальными проявлениями тем долга и платежа в романе. Согласные *т-л-п* из слова *тулуп* отзываются в пословицах, определяющих этический кодекс «Капитанской дочки»: «Береги платье снову» и «Долг платежом красен»[40]. Причем эти фонетические параллели абсолютно оправданы, поскольку «красивый платеж» в романе оказывается тесно связанным с «платьем». Таким образом, Пушкин берет тулуп — реальную историческую деталь в описаниях одежды самозванца — и переносит ее в роман, делая деталью «поэтической». Поэтизация происходит не за счет того, что деталь попадает в готовые сюжетные структуры (вальтерскоттовский роман с «челночным» героем; сказка с волком, превратившимся в волшебного помощника; исторический анекдот о благоволении Пугачева к некогда подавшему ему милостыню пастору), а за счет художественного гения Пушкина, который вплетает эту деталь в сложную систему логосемантических соответствий, смысловых и ситуационных рифм. Гринев дарит Пугачеву именно тулуп, поскольку он вверил контроль над деньгами Савельичу и должен быть верен своему слову, но вместе с тем не может не отблагодарить вожатого.[41] Таинственный вожатый принимает подарок, и в действие вступает принцип дарения, основанный на щедрости, великодушии и готовности — по пословице — отдать последнюю рубашку. Пугачев отплачивает милостью Гриневу, и — сходным образом — Екатерина отплачивает милостью дочери верного капитана Миронова, причем, тема платежа снова оказывается связана с темой платья. Когда Маша впервые встречает Ека-

---

[40] *Davydov S.* The Sound and Theme in the Prose of A. S. Puškin: A Logo-Semantic Study of Paronomasia // Slavic and East European Journal. 1983. Vol. 27. P. 13.

[41] Практически все ситуации дарения в романе возникают на стыке случая и чести/долга. Например, Гринев, едущий вызволять Машу из неволи, натыкается на караул повстанцев. Гринева было выносит лошадь, но он возвращается, чтобы спасти отставшего Савельича. В «Истории» этот поступок наверняка стоил бы ему жизни, но он не может бросить своего верного слугу. Причем, Савельич мог остаться в Оренбурге с половиной казны Гринева, но повинуясь чувству долга, он последовал за своим господином, из-за чего оба оказались в плену. Результатом всех этих «случайностей» оказывается новая встреча с Пугачевым, который осыпает Гринева новыми милостями, спасая Машу и выступая в роли «посаженого отца».

терину, та одета в *душегрейку* (своего рода безрукавная версия пугачевского тулупа)[42] — в душегрейку же была одета мать Маши, Василиса Егоровна, во время рокового штурма крепости. Перед убийством Василисы Егоровны пугачевцы раздевают ее донага и, в том числе, срывают с нее душегрейку. Эта сцена раздевания, в которой капитанша поплатилась за храбрость своего мужа, собственную неуемность и — шире — за свое прежнее матриархальное правление в крепости[43], приводит на ум другие сцены «раздевания» как насилия или отмщения — т. е. как антитезы дарения. Уже говорилось о воеводе, вымогающем у Разина шубу, и о страшной смерти полковника Елагина, с которого живьем содрали кожу в отместку за его отчаянное сопротивление. Вспомним и картину казни Пугачева в «Истории» (описанную словами из записок Дмитриева):

> «…экзекутор дал знак: палачи бросились раздевать его; сорвали белый бараний тулуп; стали раздирать рукава шелкового малинового полукафтанья. Тогда он сплеснул руками, повалился навзничь, и в миг окровавленная голова уже висела в воздухе…» (VIII, 248).

Опять-таки расплата связана с лишеним платья — раздеванием. Но эта логика негативного дарения, господствующая в «Истории», преодолевается в «Капитанской дочке». Если «История» кончается раздеванием Пугачева, то роман фактически начинается с его *одевания.* Бараний тулуп, сорванный палачом, трансформируется в заячий тулупчик, подаренный Гриневым вожатому. Подарок Гринева дает начало отношениям, основанным не на отмщении, а на щедрости и великодушии. Эти отношения показывают, может быть, не реально-исторический, но — по крайней мере — моральный выход из ужасов русского бунта — бессмысленного и беспощадного. Принцип «око за око, зуб за зуб» замещает ответ на добро еще большим добром — «красный», красивый платеж, бескорыстное и безусловное дарение.

---

[42] Екатерина одета не как императрица, а как простая женщина. Эта картина явно симметрична той, где мужик Пугачев обряжается в «царские» регалии (в народном о них понятии) — красивый кафтан с галунами и высокая соболья шапка с золотыми кистями. О композиционной симметрии в «Капитанской дочке» см. *Лотман Ю. М.* Идейная структура… С. 12—13.

[43] Аналогия между Екатериной и Василисой Егоровной особенно уместна, потому что расправа над капитаншей, установившей в Белогорской крепости матриархальное правление, символизирует планы восстания, направленного против матриарха-узурпатора во имя восстановления «законной» мужской власти.

В. М. МАРКОВИЧ
(Санкт-Петербургский гос. университет)

АВТОР И ГЕРОЙ В РОМАНАХ ЛЕРМОНТОВА И ПАСТЕРНАКА

(«Герой нашего времени» — «Доктор Живаго»)

1

Исследователи «Доктора Живаго» иногда указывают на сходство этого романа с некоторыми из «больших» романов XIX века. Изредка в перечнях возможных объектов сравнения мелькает и упоминание о «Герое нашего времени»[1], однако типологическое сопоставление романов Лермонтова и Пастернака, кажется, никогда не предпринималось. Между тем, для такого сопоставления имеются достаточно серьезные основания.

Прежде всего, можно обратить внимание на сходство самих ситуаций появления «Героя нашего времени» и «Доктора Живаго». В обоих случаях поэт-лирик стремится дополнить свое поэтическое творчество большим сочинением в эпическом роде. И в обоих случаях одна за другой следуют несколько не вполне удовлетворительных (а потому и не завершенных) попыток написать роман. У Лермонтова это работа над неоконченным «Вадимом» (1832—1834), а потом над незаконченной «Княгиней Лиговской» (1836). У Пастернака это работа над романом с предположительным названием «Три имени» (1917—1921), затем попытка написать большое прозаическое сочинение, названное вчерне «Революция» (1929—1937, с большими перерывами), а еще позднее — отчасти осуществленный замысел «Записок Патрикия Живульта» (1936—1938).[2] И лишь в самом конце творческого пути приходит черед для попытки завершенной и приносящей шумный успех: в обоих случаях пишется и публикуется роман, который приобретает по крайней мере не меньшую популярность, чем лирика написавшего его поэта.

---

[1] См., напр., *Кондаков Б. В.* Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» и русский классический роман // Пастернаковские чтения. Пермь, 1990. С. 36.

[2] См. *Борисов В. М., Пастернак Е. Б.* Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 6. С. 206, 207, 216—217.

Сходство двух линий творческой эволюции оборачивается некоторым сходством поэтики двух романов. В каждом из них обнаруживается сочетание противоположных художественных начал — эпической объективизации изображаемого (или, во всяком случае, ясно обозначенного автором стремления к этому) и не менее заметных проявлений поэтической по своему происхождению субъективности. Тяготение к ней дает о себе знать уже в моноцентрическом построении сюжетов, где так или иначе проявляется концентрация сюжетного материала вокруг фигуры главного героя, во многих отношениях близкого к автору.

В романе Лермонтова сосредоточенность сюжета вокруг такого героя несколько уравновешена многосубъектной структурой повествования, в романе Пастернака — устремленностью к «панорамному» изображению исторических событий или включением в повествование частных эпизодов, не связанных прямо с историей Юрия Живаго. И тем не менее все эти отделенные от героя субъектные сферы, действующие лица и сюжетные события, в сущности, играют по отношению к нему вспомогательную роль, составляя то контрастный, то проясняющий, то оттеняющий его фон. Сюжетное главенство героя в обоих случаях остается непоколебленным от начала до конца, в результате оно и там и тут оказывается сродни центральному положению лирического субъекта в стихотворных композициях.

Существенно и другое — в обоих романах важную роль играет дневник главного героя, где на первый план выдвинуты его субъективные переживания и размышления, прямо открытые читателю. В «Герое нашего времени» введение дневника превращает Печорина в рассказчика трех новелл-повестей, вместе составляющих бóльшую часть романа. В «Докторе Живаго» удельный вес дневника в повествовании не так велик, но существенно его срединное положение.[3]

В обоих случаях дневник героя особо важен для понимания смысла романа как целого. У Лермонтова, при концентрическом (а не линейном) развертывании сюжета, «Журнал Печорина» становится решающим его звеном, несущим объяснение всего, что читатель узнал о герое. И у Пастернака, по наблюдениям Е. Фарино, реальность дневниковых записей

[3] Об этом: *Юнггрен А.* О поэтическом генезисе «Доктора Живаго» // Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982. P. 236.

Юрия Живаго есть «выявленный смысл пережитой реальности»[4]. Здесь особенно важна соотнесенность «внутреннего» времени записей (ведущихся на протяжении зимы, но включающих воспоминание о предшествующей весне и лете) с универсальным космическим циклом: «…записанный доктором годовой цикл, — заключает Фарино, — призван выражать открывающиеся ему тайны бытия»[5].

Далее можно отметить, что в обоих романах фрагментарность рассказа сочетается с особой ролью многозначных поэтических лейтмотивов, образующих в совокупности «мерцающий» символический подтекст. Сходны способы выделения этих мотивов на фоне остального текста (прежде всего приближенность соответствующих фрагментов к формам поэтической речи), типологически сходны объединяющие их связи (ритмические и ассоциативные), сходна суггестивность их содержания, сходна их близость к устойчивым мотивам из лирики авторов обоих романов. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить, например, природу, функции и контекстуальные связи сквозных поэтических мотивов «звезд», «гор» и «моря» в романе Лермонтова с аналогичными свойствами мотивов «бури» или «свечи» в романе Пастернака.

Можно указать и на то, что в обоих романах действует собственно поэтический прием «кольцевого» построения. В «Герое нашего времени» этот эффект достигается просто: действие начинается и заканчивается диалогом одного из рассказчиков с Максимом Максимычем. В романе Пастернака «кольцевой» эффект несколько завуалирован, но на уровне символического сверхсмысла он еще более силен: в начале романа и в конце его ударным моментом является эпизод похорон; в конце хоронят самого Живаго, в начале — его мать, но начальный эпизод строится таким образом, что может быть воспринят как символический прообраз похорон героя в конце.[6]

---

[4] *Фарино Е.* Как Ленский обернулся Соловьем Разбойником (Архео-поэтика «Доктора Живаго») // Пушкин и Пастернак. Материалы Второго Пушкинского Коллоквиума. Budapest, 1991. С. 150.

[5] Там же.

[6] «Любопытные входили в процессию, спрашивали: „Кого хоронят?“ Им отвечали: „Живаго“. „Вот оно что. Тогда понятно“. — „Да не его. Ее“. — „Все равно. Царствие небесное…“» (*Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 7. В дальнейшем тексты сочинений и писем Б. Л. Пастернака, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по этому изданию, с указанием тома и страницы).

Отметив это, по-видимому, следует остановиться. Ясно, что, продолжая наблюдения в том же направлении, мы все время будем обнаруживать более или менее типичные признаки «прозы поэта», характерные для самых разных явлений, возникающих на стыках «поэтических» и «прозаических» эпох. Установить причастность обоих романов к этой широкой типологической общности, несомненно, полезно. Однако, на наш взгляд, гораздо интереснее черты сходства более специфического и интимного, которое тоже может быть обнаружено типологическим сопоставлением романов Лермонтова и Пастернака. Но чтобы выявить это специфическое сходство, необходимо развернуть начатое сопоставление по-иному. Следует обратить внимание на особое взаимоотношение автора и героя, связанное с особым взаимоотношением автора и текста. И то и другое прослеживается в обоих сопоставляемых романах.

2

Характеризуя композицию «Героя нашего времени», В. Набоков отмечал, что «в последних трех рассказах», составляющих дневник героя, «мы оказываемся с Печориным лицом к лицу»[7]. На самом деле происходит иное: именно начиная с этого момента герой уже не повернут лицом к читателю, потому что в пределах своего «журнала» он воспринимается уже не извне, а изнутри. Более того, в пределах «журнала» (т. е. в пределах повествования от первого лица) субъективное восприятие и субъективное самосознание героя естественно становятся призмой, сквозь которую так или иначе пропускается сюжетный материал. Несколько иначе действует подобный принцип у Пастернака. Объективное, аукториальное повествование «в третьем лице» многократно переводится во внутренний кругозор Юрия Живаго: в таких эпизодах пространственная и временна́я организация изображения по существу совпадают с его субъективной точкой зрения, психологическая интроспекция равносильна его самораскрытию, и, в общем, весь изображаемый внесюжетным повествователем мир показан так, как он воспринят, пережит и осмыслен героем. В сущности, можно говорить об использовании «скрытой формы Ich-Erzählung» (термин Б. В. Томашевского). Можно заметить, что число построенных таким образом эпизодов довольно значительно, и что их удельный вес особенно возрастает во второй половине романа, в частях де-

[7] *Набоков В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. № 4. С. 190.

сятой—семнадцатой. По функции это напоминает появление дневника во второй половине «Героя нашего времени».

Все это могло бы способствовать подлинно эпической стереоскопичности центрального образа, если бы главный герой был бы четко отделен от присутствующего в тексте образа автора, если бы перевод сюжетного материала в субъективный кругозор героя как-то совмещался бы с принципом авторской «вненаходимости», с «избытком» авторского понимания, с «завершающей» ролью автора (термины М. М. Бахтина). Но дело в том, что ни одно из этих условий в романах Лермонтова и Пастернака не соблюдается.

Позиция «вненаходимости», конечно, так или иначе обозначена в каждом из них. У Лермонтова, например, герой предстает как один из нескольких композиционно равноправных субъектов повествования и притом как объект двух «чужих» рассказов (таково композиционное положение Печорина в повести «Бэла» и в рассказе «Максим Максимыч»). Не менее важно то, что в авторском «Предисловии» к роману герой трактуется как «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии», то есть как типическое обобщение, развернутое под выбранным автором оценочным углом зрения. Даже внутри вполне субъективного «Журнала Печорина» герой фигурирует как объект чужих объяснений или оценок (исходящих от Мери, Грушницкого, Вернера, Веры). Наконец, здесь же обнаруживаются пределы субъективного кругозора Печорина (например, поступки и эмоциональные реакции Грушницкого в определенный момент оказываются для Печорина непредсказуемыми). Всем этим автор, казалось бы, создает для себя широкую опору вне точки зрения героя.

Не менее широкой опорой как будто бы располагает автор и в романе Пастернака. Наряду с многочисленными эпизодами, где повествование сориентировано на «внутреннюю» точку зрения Живаго, в сюжет включены не менее многочисленные эпизоды, сориентированные, как уже сказано, на точки зрения других персонажей (Тони, Лары, Дудорова, Гордона и др.). Есть здесь немало и таких фрагментов, где повествование ведется с позиции объективного внешнего наблюдения или с позиции безличного авторского всезнания (так описываются исторические события). Главный герой включен в различные оппозиции с другими персонажами и проведен через сюжетные ситуации, которые дают материал, позволяющий читателю оценивать его «со стороны». Некоторые оценки, данные с такой «сторонней» позиции, прямо введены внутрь повествования. Примером может

служить резкое осуждение Юрия Живаго его старыми друзьями Гордоном и Дудоровым в 7-й главе 15-й части: точка зрения персонажей здесь как бы предвосхищает (или уже дублирует) естественные читательские реакции.

Однако и в том и в другом романе автор по существу не использует возможность занять «трансгридиентную» позицию по отношению к герою или, точнее говоря, использует эту возможность по преимуществу формально, не создавая прочных оснований для «завершающей» оценки героя извне. Условность «вненаходимости» автора в каждом из романов сказывается по-разному, но в каждом из них это качество вполне очевидно.

У Лермонтова образы трех субъектов повествования (автора, «путешествующего офицера», который рассказывает «Бэлу» и «Максима Максимыча», и самого Печорина как автора «Журнала») композиционно разграничены, но границы между ними размыты — прежде всего неотличимостью стиля некоторых фрагментов, принадлежащих разным субъектам. Стиль собственно авторского «Предисловия» к роману дублирует стиль «Предисловия» к «Журналу Печорина», которое принадлежит «путешествующему офицеру», якобы публикующему дневник героя. Стилистика двух «Предисловий» настолько однородна, что в непосредственном читательском ощущении оба они могут звучать как тексты одного автора. То же самое можно сказать о портретных характеристиках Печорина (в «Максиме Максимыче») и девушки-контрабандистки (в «Тамани»). Первая принадлежит «путешествующему офицеру», вторая — Печорину, но основные слагаемые описания и его организующие принципы совершенно аналогичны.

В «Докторе Живаго» сфера подобного дублирования расширяется, охватывая все речевое пространство романа. На всем его протяжении речь героя по своим лексическим, стилистическим и структурно-семантическим признакам неотличима от монологической речи автора, а оба этих речевых слоя практически неотличимы от использованных в романе объективно-повествовательных стилей. В итоге все эти как будто бы разные субъектные сферы фактически сливаются: по наблюдениям Л. Ржевского, «черты авторского образа и прежде всего его языковые черты […] повторяются в речевой сфере героя, они как бы перекочевывают к нему от автора»[8]. Другие наблюдения приводят к другим выводам: оказывается, в романе Пастернака немало описательных и повествовательных

[8] *Ржевский Л.* О тайнописи в романе «Доктор Живаго» // Грани. Frankfurt a. M., 1960. № 48. С. 154.

фрагментов, в которых стилеобразующая экспрессия как бы перекочевала от героя к автору.[9] В итоге получается, что автор и герой на протяжении повествования многократно меняются местами. Эта особенность романа, в принципе, способна свести на нет авторскую «вненаходимость»: «вненаходимость», предполагая вживание в героя, не допускает в то же время слияния автора с ним.

Сводится на нет и возможность найти опору для извне идущей «завершающей» оценки героя в точках зрения других персонажей. Прежде всего, некоторые из этих точек зрения (по своим композиционно-смысловым функциям очень важные) оказываются апологетическими, образуя вокруг героя нечто вроде «резонирующей среды»[10], в конечном счете создающей такое представление о нем, которое соответствует его явным или неосознанным желаниям. Главными фигурами этой «резонирующей среды» в обоих романах являются любящие героя женщины (Вера в «Герое нашего времени», Тоня, Лара, Марина — в «Докторе Живаго»). Отдельные мотивы, звучащие в их отзывах о герое, иногда перекликаются друг с другом — не столько буквальным смыслом, сколько эмоциональным тоном.[11]

Другие точки зрения могут нести в себе и осуждение героя или, по крайней мере, ставить под сомнение ценность каких-то свойств его личности. Но такие точки зрения чаще всего сами «охвачены» оценкой героя и превращены в ее объект. В «Герое нашего времени» это происходит, например, с оценками, исходящими от Грушницкого или даже от Вернера, в «Докторе Живаго» — с оценками, исходящими от Дудорова и Гордона. «Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности»[12]. После этого несущая в себе осуждение героя точка зрения Вернера уже не

---

[9] *Ржевский Л.* Язык и стиль романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Институт по изучению СССР. Исследования и материалы. Сер. I. Вып. 64. Мюнхен, 1962. С. 24.

[10] А. П. Скафтымов использовал этот термин для характеристики одной из особенностей поэтики былины, заметив, что в ней все действующие лица, кроме героя и его противника, выполняют роль «резонирующей» среды, составляющей «фон и рельеф доблести героя». См. *Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924. С. 95, 88.

[11] Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить хотя бы прощальное письмо Веры к Печорину с письмом Тони Громеко к Юрию Живаго.

[12] *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 302. В дальнейшем тексты сочинений и писем Лермонтова цитируются по этому изданию.

может быть прочной ценностной опорой для нравственного суда над Печориным. То же у Пастернака. «Гордон и Дудоров расшибались проповедями и наставлениями об Юрия Андреевича. Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений» (III, 474). На фоне этой «встречной» оценки теряют силу обвинения в черствости, эгоизме, безответственности и в «неоправданном высокомерии», которые адресуют Юрию Живаго его старые друзья. Их оценки обесцениваются, между прочим, и постольку, поскольку автор-повествователь активно поддерживает «встречную» оценку, исходящую от героя: «Гордон и Дудоров не знали, что […] упреки, которыми они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать…» (там же). Далее повествователь говорит о «подражательности прописных чувств», «избитости» стереотипных рассуждений, наконец, о том, что «несвободный человек всегда идеализирует свою неволю», и т. п.

Принцип нейтрализации оценок, способных послужить опорой для «завершающей» героя извне объективной авторской позиции, действует у Лермонтова и Пастернака практически повсеместно. Он дает о себе знать даже на том композиционно-смысловом уровне, где герою вполне серьезно противопоставлен его нравственный антипод (в «Герое нашего времени» эта роль принадлежит Максиму Максимычу, в «Докторе Живаго» — Антипову-Стрельникову). При всей очевидности некоторых нравственных преимуществ каждого из антиподов героя ни тот, ни другой не становятся его полноценным оппонентом. Этому препятствуют их столь же очевидная ограниченность и обреченность: утратившего свои иллюзии Максима Максимыча ожидает неизбежное душевное очерствение[13], Стрельникова, прошедшего избранный им путь до его логического конца, — полная безысходность и самоуничтожение.

Даже, казалось бы, вполне объективные сюжетные обстоятельства «подыгрывают» героям, позволяя им сохранять такой ценностный «ранг», по отношению к которому уже не может быть никакой «вышестоящей» инстанции. К примеру, одно из центральных событий повести «Княжна Мери» — убийство Грушницкого — кажется, дает основания для морального

[13] «Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда перед ним отдергивается розовый флёр, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее проходящими, но зато не менее сладкими… Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется…» (IV, 224).

осуждения героя. Печорин убивает человека, в котором заговорила совесть, карает его вместо того, чтобы простить и тем помочь его нравственному возрождению (подобную перспективу сам герой воспринимает как вполне возможную). Но предсмертный выкрик Грушницкого («Стреляйте […] Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места…» — IV, 298) придает выстрелу Печорина характер роковой неизбежности. А на уровне проступающего здесь же символического подтекста такая неизбежность приобретает возвышающий героя мистериальный смысл.[14]

В «Докторе Живаго» подобным же образом разрешаются уже несколько иные сюжетные ситуации, способные создать у читателя невыгодное впечатление о герое. Захваченный партизанами, Живаго избавлен и от жестокого объяснения с Тоней, разрушающего жизнь его семьи, и от мучительного разрыва с Ларой, который стал бы неизбежным, если бы семья все же сохранилась. Избавлен герой и от проявлений слабохарактерности, которые неизбежно сопутствовали бы его колебаниям, если бы они оказались длительными. Такой поворот сюжета надежнее всего исключает позицию суда над героем. Даже если оправдывающие героя мотивировки прозвучали бы в этой ситуации достаточно сильно, Живаго все-таки превратился бы в объект оценочных размышлений автора или читателя. Однако от такого превращения герой избавлен, и оценивать его с позиции «вненаходимости» трудно или некорректно: ситуация изображается таким образом, что неизбежно воспринимается с «внутренней» точки зрения.

Действуют и другие приемы, посредством которых понимание героя, идущее изнутри, ограждается от исправляющей его объективной оценки извне. Ограниченность объема статьи не дает возможности развернуть их характеристику. Поэтому необходимо вновь остановиться и отметить главное: в обоих романах герой увиден, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятым и оцененным. Между ним и автором нет дистанции, имеющей принципиальное значение. Тем самым созданы предпосылки для того, чтобы читатель отождествил автора и героя. И нет оснований полагать, что это происходит независимо от авторских намерений: в обоих случаях реальный автор, создающий текст романа, явно не стремится освободить созданный в нем ав-

[14] Подобнее об этом: *Маркович В. М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Russian Literature. Vol. 33. Amsterdam, 1993. Pp. 487—488.

торский образ и обозначенную в нем авторскую позицию от слитности с образом и позицией героя. Конечно, читатель, пожелавший отнестись к герою объективно, найдет в каждом из романов основания для такого подхода. Но и читателю, который поддался обаянию героя и пожелал, слившись с ним, прожить в воображении интересную и значительную жизнь, подобную мечте, тоже предоставлена возможность осуществить свое желание. И сделать это тем проще, что нечто подобное уже сделал стоящий между героем и читателем автор романа.

3

Не случайно мысль о тождественности героя и реального автора (или, наоборот, автора и героя) повторялась многими критиками, писавшими о «Герое нашего времени» и «Докторе Живаго»; практически эта мысль стала «общим местом» в критической литературе о Лермонтове и Пастернаке. Сама по себе она представляется бесспорной — в отличие от некоторых суждений о характере и механизме отождествления автора и героя. Вот эта проблема, напротив, явно принадлежит к числу дискуссионных.

Чаще всего тождество автора и героя в романах Лермонтова и Пастернака объясняли лирической природой их центральных образов, да и самих романов в целом.[15] Печорин и Живаго рассматривались как лирические герои их авторов. Исходя из этого и решался вопрос о тождестве авторов и героев: речь обычно шла о лирике «в третьем лице».

Подобная точка зрения требует уточнения. В «Герое нашего времени» и в «Докторе Живаго» действительно есть такие моменты, когда «постановка» героя в повествовании близка к важнейшим «категориальным» характеристикам лирического героя. В подобных ситуациях переживания Печорина или Юрия Живаго приобретают чисто лирическую абстрактность, освобождаясь от эмпирической определенности и типизирующего социально-психологического колорита, в котором отражается принадлежность героя к данной среде, профессии, культуре. Но, в конце концов, все это лишь отдельные моменты, не создающие, а скорее оттеняющие главную тенденцию. А главной тенденцией в каждом из двух романов является

---

[15] См., напр., *Григорьян К. Н.* Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1974. С. 182. Суждения о лирической природе «Доктора Живаго», как правило, восходят к статье Д. С. Лихачева, которая сопутствовала первой российской публикации романа (*Лихачев Д. С.* Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 1).

все же стремление автора наделить героя интересным характером и выразительной, впечатляюще значительной сюжетной историей (как бы ни преподносилась эта история композиционно, но по своему смысловому назначению, по своей прагматике она в каждом романе именно такова). Это авторское стремление расходится с творческой установкой, порождающей лирического героя. Как бы далеко ни заходила конкретизация и объективация в лирике, она не направлена на создание характера лирического субъекта и целостной его истории.[16] И в то же время созданные в двух романах характеры и истории не обладают, как мы убедились, «полноценной» эпической объективностью.

В общем, проблема заключается в том, что отсутствие (или условный характер) авторской «вненаходимости» в обоих случаях требует объяснения, лежащего за пределами оппозиции «лирика — эпос». Представляется, что речь должна идти, скорее, о признаках того особого типа художественного мышления, который М. М. Бахтин определял как автобиографический. И в романе Лермонтова, и в романе Пастернака обнаруживаются характернейшие признаки именно автобиографического взаимоотношения героя и автора: автор здесь предельно близок к герою, и «они как бы могут обменяться местами», при том, что в отличие и от эпоса и от лирики «активность автора здесь наименее преобразующа, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя»[17].

Показательно, что мысль об автобиографической природе центральных образов «Героя нашего времени» и «Доктора Живаго» сразу же приобретала популярность в современной каждому из двух романов критике, причем степень ее распространенности нисколько не уступала популярности идеи о лиричности обоих романов и их главных героев. Легко уживалась она и с мыслью об обобщенности и типичности этих героев. Отсюда — ее устойчивость. «Печорин — это он сам, как есть», — писал о Лермонтове Белинский в письме к В. П. Боткину.[18] А в статье о «Герое нашего времени» критик даже порицал создателя Печорина за это: «Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное. Но этого […] не видно в создании Печорина»[19]. Сходную мысль (но уже, напротив, в поряд-

---

[16] См. об этом *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л., 1977. С. 76—77.

[17] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 132—133, 142—144.

[18] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956, Т. 11. С. 509.

[19] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4. С. 267.

ке оправдания Пастернака) высказывал в своей статье о «Докторе Живаго» Д. С. Лихачев: «Перед нами род автобиографии […] Живаго — выразитель сокровенного Пастернака»[20].

Показательно и то, что сам Пастернак связывал происхождение характерной для его романа автобиографической модели творчества именно с опытом Лермонтова. «…То, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма…»[21], — писал он своему переводчику Юджину Кейдену 22 августа 1958 года (то есть примерно через два года после выхода в свет первого издания «Доктора Живаго» на русском языке).

Попробуем уточнить, какова направленность этого, как видим, лермонтовского по своим истокам, субъективно-биографического подхода к задачам творчества. Выделим, для примера, два различных решения вопроса, основанные на материале романа Пастернака. Для В. Н. Альфонсова «субъективно-биографический реализм» это прежде всего способ поэтического познания объективного мира: «Пастернаку был важен принцип Лермонтова — переживание мира через собственную жизнь»[22]. Д. С. Лихачев, отмечая, что в истории явно автобиографического героя «удивительным образом отсутствуют факты, совпадающие с реальной жизнью автора», делает акцент на задаче самораскрытия: «Он [Пастернак — *В. М.*] придумывает себе судьбу, в которой можно было бы наиболее полно раскрыть свою внутреннюю жизнь…»[23]. И далее речь идет о том высоком трагико-героическом содержании, которое осталось скрытым в глубине реальной биографии автора романа, не получая в ней осязаемого воплощения.

Эти примеры вплотную подводят нас к одной из важнейших, на сегодняшний день, проблем в изучении «Доктора Живаго». При всем их различии обе упомянутые концепции сходны в главном: обе они нацелены на поиски высоких объяснений для тех или иных особенностей романа Пастернака.

---

[20] *Лихачев Д. С.* Размышления… С. 5.
[21] Цит. по кн.: *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990. С. 72.
[22] Там же. С. 73.
[23] *Лихачев Д. С.* Размышления… С. 5—6.

И такова главенствующая тенденция, определяющая направленность основной массы современных исследований, посвященных роману.[24] Тенденция эта закрепилась в ряде концептуальных формул, представляющих собой его краткие жанровые или семантико-функциональные характеристики: «лирическая эпопея» (И. Захариева), «риторическая эпопея» (К. Г. Исупов), «исторический роман» (В. Страда и др.), «роман-житие» (Вл. Гусев), «роман-притча» (С. Пискунова, В. Пискунов), «роман-миф» (И. П. Смирнов и др.), «учебник свободы» (К. Степанян), «книга о бессмертии» (Э. Г. Герштейн), «роман-подвиг» (Е. Старикова, С. Елкина и др.), «взаимоусиливающий диалог Бога и Истории» (Г. Д. Гачев) и т. д. Даже самое скромное из этих определений («исторический роман») обычно предполагает нечто грандиозное. Имеется в виду обширная, при всей ее субъективности, «панорама эпохи», конкретно — картина гигантского общественного перелома, отразившегося во множестве человеческих судеб. Иными словами — сочинение, родственное «Войне и миру» Льва Толстого.[25]

Остальные характеристики подразумевают содержание еще более значительное: на верхней границе их оценочной шкалы «Доктор Живаго» рассматривается уже как сакральный текст, аналогичный частям Священного Писания. Можно вспомнить хотя бы многократно использованную в критической литературе формулу О. М. Фрейденберг («особый вариант Книги Бытия») или концепцию Д. Бетеа, трактующего роман Пастернака как особый вариант Апокалипсиса.[26] Можно напомнить и о наблюдениях Г. Померанца, который находил в завершающем «Доктора Живаго» лирическом цикле «своего рода Евангелие от Магдалины»[27]. Речь шла, таким образом, о тексте, сходном с текстами новозаветными.

---

[24] В ряду немногих исключений можно выделить работу Б. М. Гаспарова, предложившего посмотреть на «Доктора Живаго» как на типичный образец «демократического» лубочного романа с характерными атрибутами развлекательного чтива. Не менее существенна общая характеристика созданной Пастернаком художественной структуры: «построение романа в целом ориентируется не на одну идеальную художественную модель […], а на целую парадигму различных явлений» (*Гаспаров Б. М.* Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1993. С. 260, 262).

[25] См., напр., *Лосский Н.* «Война и мир» Л. Толстого и «Доктор Живаго» Б. Пастернака // Новый журнал. Нью-Йорк, 1960. Кн. 61.

[26] *Bethea D. M.* The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton, 1991. Pp. 230—269.

[27] *Померанц Г.* Неслыханная простота // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 21.

Подобные определения, как и стоящие за ними концепции, соответствуют (в разной, конечно, степени) действительно существующим особенностям «Доктора Живаго». Очевидно, что Пастернак создавал авангардный вариант классического русского романа. В «Докторе Живаго» отчетливо просматриваются свойственные русской классике высшие задачи и цели: критика общества, суд над временем, экспериментальная проверка социальных утопий, постановка «последних» религиозно-философских вопросов, поиск путей спасения души и преображения мира. Сосредоточенность исследовательского внимания на этих аспектах вполне закономерна. Однако вряд ли можно примириться с тем, что преимущественный интерес к ним отвлекает от других, не менее реальных аспектов романа, аспектов более простых, «приземленных», может быть, «слишком человеческих» и для самого автора отнюдь не первостепенных, но по-своему тоже существенных, во всяком случае с необходимостью входящих во внутренний состав произведения, а в конечном счете важных и для развития всей русской культуры в целом. Представляется, что один из таких аспектов может выявить анализ субъективно-биографической основы «Доктора Живаго».

4

И опять для дальнейшего продвижения вглубь проблемы целесообразно воспользоваться сопоставлением «Доктора Живаго» с «Героем нашего времени».

В центральной из повестей лермонтовского романа внимание героя-рассказчика сосредоточено на истории его отношений с княжною Мери. Эта история демонстрирует тип поведения, в котором наиболее адекватно выражается жизненная позиция героя. «Первое мое удовольствие, — признается Печорин, — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли сладкая пища нашей гордости? А что такое счастие? Насыщенная гордость» (IV, 265). Обозначенной здесь цели самоутверждения как раз и служит жестокая игра с княжной Мери, которую ведет Печорин. Ради «насыщенной гордости» он манипулирует людьми, их чувствами, желаниями, надеждами и даже обстоятельствами, способными повлиять на ход

событий. Многое ему удается, и не раз (во всяком случае до известной черты) он испытывает то самое удовлетворение, которого желал и добивался.

Читатели легко узнавали в таком поведении характерные черты байронического героя, перенесенного в мир аналитической прозы. Но для самого Лермонтова, по-видимому, не менее важной была связь с другим художественным прообразом. Схема, определяющая развитие сюжетной линии Печорин — Мери, не была для Лермонтова новой. Он уже осуществил ее в неоконченном романе «Княгиня Лиговская», где действовал герой, которого тоже звали Григорием Александровичем Печориным, и герой этот тоже вел со своей жертвой жестокую игру, имевшую целью самоутверждение.

Совпадение имен двух героев и основных черт их поведения в любовной интриге, совпадение видимых целей их действий приводит к вопросу о причинах, по которым все это перенесено Лермонтовым из одного романа в другой. В рамках поставленного вопроса особую важность приобретают некоторые изменения, сопутствующие переносу: нетрудно выяснить, что однажды использованные «блоки» включены в иной образ.

В «Княгине Лиговской» поведение героя описывается в формах объективного повествования, позволяющих ввести авторские мотивировки. И многие из них указывают на то, что источниками описываемых поступков Печорина I (назовем его так) являются те или иные разновидности комплекса неполноценности. Печорин I некрасив, неловок, не пользуется успехом у женщин, переживает это болезненно, не верит в то, что кто-нибудь способен его полюбить, и, наконец, чувствует себя униженным тем безразличием, с которым он столкнулся, когда впервые попал в петербургский свет. Автобиографическое происхождение любовной интриги героя (так же как и сопутствующих ей психологических объяснений) хорошо известно: давно замечено, что линия Печорин I — Негурова, какова она в «Княгине Лиговской», дублирует реальную историю отношений Лермонтова с Е. А. Сушковой, описанную им самим в письме к А. М. Верещагиной (IV, 389—394). Таким образом, комплексы Печорина I из «Княгини Лиговской» — не что иное как собственные комплексы Лермонтова, превращенные им в предмет художественного исследования.

Позиция «вненаходимости» намечается уже в упомянутом письме, где само описание интриги еще окрашено оттенками самодовольства и мсти-

тельного торжества.[28] За самодовольным рассказом о случившемся следует признание, свидетельствующее о нравственной оценке ситуации и, в частности, о страхе перед тем, что «вы по письмам моим заметите, что я почти недостоин более вашей дружбы…» (IV, 394). В романе же объективная позиция автора по отношению к собственному опыту осуществляется изначально и вполне последовательно. Мотивировки, обнажающие комплексы героя (и, следовательно, стоящего за ним автора), обозначены с беспощадной ясностью, а последствия порожденного этими комплексами поведения включены в такой сюжетный контекст, который дает основания говорить о поражении или даже о «падении» героя: «борьба за то, чтобы стать выше света, оказывается борьбой за место в свете»[29]. В довершение всего автор показывает, что герой играет по отношению к героине, в сущности, такую же роль, какую по отношению к нему самому играет бездушная и пустая светская среда. Словом, результат отождествления автора с героем и, стало быть, характер взаимоотношения автора с текстом близки здесь к формулам Гоголя, утверждавшего в «Выбранных местах из переписки с друзьями», что, передавая собственные «дурные качества» своим героям и далее беспощадно изобличая их в вымышленной истории, он тем самым нравственно исправлялся.

В «Герое нашего времени» взаимоотношение автора и текста существенно иное. Механизм, позволяющий автору внутренне отождествлять себя с героем, действует и здесь. Используется та же схема любовной интриги, основу которой составляет автобиографический опыт. Сюжет наполняется действующими лицами и деталями обстановки, тоже связанными с автобиографическим опытом.[30] Действуют и другие, собственно художественные механизмы отождествления автора с героем, о которых уже шла речь выше. И все приемы, преобразующие материал в духе заявленной установки на типическое обобщение («портрет, составленный из пороков всего нашего поколения»), не могут этого отменить. Но все автобиографические по своему происхождению психологические мотивировки, связывающие жестокую игру героя с теми или иными комплексами, исче-

---

[28] «Итак, вы видите, я хорошо отомстил за слезы, которые меня заставило пролить 5 лет тому назад кокетство m-lle С. О! мы еще не расквитались: она заставляла страдать сердце ребенка, а я всего только подверг пытке самолюбие старой кокетки» (IV, 304).

[29] *Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. М., 1952. С. 139.

[30] См. об этом *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Изд. 2-е. Л., 1975. С. 150—152, 169, 172—176, 178, 181—182, 200, 203, 204, 208, 219 и др.

зают почти бесследно. Печорин II наделен привлекательной внешностью и предстает неотразимым победителем женщин, он окружен ореолом светской известности, черты сословного аристократизма сочетаются в нем с признаками духовной исключительности и биологической «породистости». И эта элитарная с любой точки зрения личность вознесена над всеми особым характером своих переживаний и своей судьбы. Даже на уровне собственно психологических мотивировок самоутверждение Печорина II объясняется как неукротимая потребность могучей натуры, нуждающейся в приложении своих неисчерпаемых сил (см., напр., IV, 266). А на уровне символического подтекста, образуемого мифопоэтическими лейтмотивами романа, жестокое удовольствие, находимое «в обладании молодой, едва распустившейся души» (IV, 265), приобретает метафизический («демонский») сверхсмысл.[31]

Понятно, что позиция «вненаходимости» здесь чрезвычайно затруднительна, а на метафизическом уровне и вовсе невозможна: «сверхчеловеческий» смысл, скрытый в печоринском демонизме, возносит драму героя за пределы людской морали и основанного на ней суда. При всей очевидной катастрофичности этой драмы (судьба Печорина оказывается безысходно трагической) нет оснований говорить о том, что она используется автором ради саморазоблачения или самопреодоления. Отождествление автора с героем имеет другую функцию: автор получает возможность психологически погрузиться в некоторые воображаемые ситуации и, погрузившись, обрести в них не свойственные ему, но желанные для него качества, а в конце концов прожить в воображаемой реальности другую, неизмеримо более ценную для него жизнь (катастрофический финал входил в представление Лермонтова о достойной и желанной для него судьбе). Можно предположить, что в этой воображаемой жизни автор осуществляет свои давние мечты, берет реванш за все, что не состоялось, чего не доставало ему в реальном его существовании[32]; он самоутверждается и испытывает при этом пусть иллюзорное, но психологически нужное ему удовлетворение.

---

[31] См. *Маркович В. М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова. С. 481—482.

[32] Обширный материал, позволяющий судить о лермонтовских комплексах и связанной с ними душевной драме сохранился в мемуарах И. А. Арсеньева, П. Ф. Вистенгофа, А. Ф. Тирана, В. И. Анненковой, А. М. Меринского, Е. П. Ростопчиной и др. См. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 56—57, 138—140, 150—151, 162—163, 174—175, 359—360.

Сходная функция «субъективно-биографической» модели творчества сразу же была замечена и в «Докторе Живаго». Уже первые слушатели и читатели, знакомившиеся с рукописью неопубликованного романа, почувствовали, что автор отождествляет себя с героем (достаточно вспомнить известные отзывы К. И. Чуковского и К. А. Федина). Позднее, после выхода романа в свет, мысль об этом стала все чаще повторяться и возникали догадки о причинах такого отождествления. Среди прочих промелькнула и такая, которая связывала тождество автора и героя с проблемой преодоления комплексов автора. Вот как объясняла Н. Иванова появление в романе явно автобиографического героя, наделенного при этом совершенно иной историей жизни: «Пастернак был горько неудовлетворен своей жизнью, своим поведением, своим творчеством. И, работая над романом, донорски отдавая герою свою кровь, свои стихи, Пастернак в нем, в Юрии Андреевиче Живаго, прожил ту жизнь, которой ему не было стыдно, в которой он бы не каялся»[33].

Тезис Н. Ивановой можно, по-видимому, расширить. Есть основание думать, что, отождествляя себя с героем, обладающим недоступными ему возможностями и живущим другой, более богатой и достойной чем у него жизнью, Пастернак внутренне освобождался не только от того, что считал нравственно постыдным, но и вообще от всего, что его так или иначе тяготило, что могло с какой бы то ни было точки зрения восприниматься как ущербность.

В мемуарах И. Берлина, к примеру, сохранились свидетельства об «отрицательном отношении» Пастернака к своему еврейскому происхождению и о его «страстном, почти всепоглощающем желании считаться русским писателем, чьи корни ушли глубоко в русскую почву»[34]. Самому Борису Пастернаку в его реальной жизни приходилось решать эту проблему трудно и болезненно. А Юрий Живаго совершенно освобожден от этой проблемы своей русской национальностью. Он может рассуждать об ужасах еврейских погромов, о необходимости растворения еврейства в христианской цивилизации, о национальной идее и ее вытеснении идеей свободной личности именно как свободная личность, а не как его друг Михаил Гордон, который самим фактом своего рождения вынужден (или,

---

[33] *Иванова Н.* Искупление // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. М., 1990. С. 193.

[34] *Берлин И.* Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах // Звезда. 1990. № 2. С. 141.

лучше сказать, обречен) обо всем этом рассуждать. Опять, как и у Лермонтова, автор романа может пережить в воображении ситуацию, для него желанную, но в реальности недостижимую.

Можно привести и другие примеры из того же ряда. Известно, что Пастернак страшился обвинений в конформизме и немало страдал от того, что мужественные проявления независимости (вроде отказа подписать письмо с требованием расстрела Тухачевского и Якира) чередовались в его жизни с участием в «ритуалах» советских писательских организаций и прочими действиями, подтверждавшими соблюдение официально установленных «правил игры».[35] Живаго полностью освобожден от этого и не только от этого, но и вообще от всего, что может сковывать или обременять человека, посвятившего себя литературе. Он свободен (или быстро освобождается) от любой идейной зависимости и в такой же мере — от любых эстетических догм. Кроме того Живаго — гений, не придающий своему писательству обычного в писательской среде значения, это писатель, не озабоченный необходимостью издания своих сочинений, реакцией критики и читателей, степенью своей известности или неизвестности и т. п. Для самого автора романа такое отношение к собственному творчеству то и дело оказывалось невозможным: Пастернак мучительно переживал неодобрение коллег, нуждался в их похвалах, искал возможности завоевать массовую аудиторию и даже, по свидетельству А. Гладкова, признавался, что «завидует» авторам «Цемента» и «Разгрома», читаемым миллионами людей.[36]

Герой «Доктора Живаго» освобожден от бремени общей «интеллигентской» ограниченности, сословной и профессиональной. Сделав Живаго одновременно гениальным поэтом, гениальным ученым (естественником, историком, философом) и, наконец, гениальным врачом-диагностом, Пастернак придал ему почти ренессансную многосторонность и укорененность в различных сферах бытия. К тому же у Живаго биография, если позволительно так выразиться, более «мужская», чем у его автора: Пастернак изображает человека с жизненным опытом, которого он сам был лишен, — человека, прошедшего фронты мировой и гражданской войны, выдержавшего тяготы и ужасы жизни в таежном партизанском лагере, а

---

[35] Разнообразный материал, характеризующий мучительность подобных ситуаций, приводится в книгах: *Флейшман Л.* Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984; *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989.

[36] *Гладков А. К.* Встречи с Пастернаком. Париж, 1973. С. 139—140.

потом долгие скитания по огромным пространствам одичавшей страны — без всякой помощи и защиты, в условиях первобытной борьбы за существование. Причастность героя к этой жестокой борьбе тоже важна для взаимоотношения «автор — текст». В реальной биографии Бориса Пастернака немаловажную роль играли толстовские идеи опрощения, отказа от материальных благ и жизни трудами рук своих.[37] Юрий Живаго, в сущности, тоже их осуществляет, но осуществляет более естественно, а оттого и более полно: его земледельческие труды не похожи на интеллигентское дачное «хобби» (пусть даже на основе идейных убеждений), это такое дело, от которого «напрямую» зависит жизнь. Примерно так же соотносится с реальной биографией Пастернака и опрощение его героя в последней части романа: женитьба доктора да дочери дворника, а затем превращение поэта и философа в пильщика дров, живущего поденной работой на квартирантов, намного реальнее осуществляют принципы толстовства, чем демократичный, в некоторых отношениях почти аскетический, но при всем том все же вполне интеллигентский образ жизни автора « Живаго».

И если иметь в виду, что все преимущества героя перед автором созданы собственными усилиями автора, то общая направленность этих усилий ясна: как и в «Герое нашего времени», автор строит воображаемые ситуации, в которых обретает все то, что оставалось для него желанным, но недосягаемым в пределах его реального существования. Автор получает возможность психологически прожить в созданном им художественном пространстве не только более достойную, но и более богатую, более естественную и разнообразную, при всем ее трагизме, жизнь (к тому же трагизм и здесь входит в авторское представление о достойной судьбе поэта в чуждом ему обществе). И опять это иллюзорное, терапевтическое по своей функции, осуществление авторской мечты. Разница лишь в том, что установка, осуществляемая у Лермонтова осторожно и завуалированно, в романе Пастернака выражается с гораздо большей очевидностью.

5

В дополнение к сказанному можно отметить еще одно: решению терапевтической задачи в обоих случаях сопутствует почти одинаковое специфическое усложнение. Дело в том, что и у Лермонтова и у Пастернака иллюзорное преодоление собственных комплексов в фиктивной истории

---

[37] См. *Пастернак Е. В.* «Новая фаза христианства»: Значение проведи Льва Толстого в духовном мире Бориса Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 28—29.

героя соседствует с энергичными и во многом успешными попытками преодолеть эти комплексы в реальных жизненных ситуациях.

Например, возвращение Лермонтова из первой кавказской ссылки в 1838 году (то есть в то время, когда уже шла работа над «Героем нашего времени») было почти триумфальным: возвращался поэт, окруженный ореолом мученика и героя, сознававший свою победу над прежде равнодушным к нему окружающим миром. «Весь этот свет, который я оскорблял в своих стихах, старается осыпать меня лестью, самые хорошенькие женщины выпрашивают у меня стихи и хвастаются ими как величайшей победой», — писал он М. А. Лопухиной (IV, 413). И какие бы перемены ни происходили в дальнейшем, они лишь усиливали в Лермонтове ощущение значительности собственной личности и судьбы.

Для Пастернака аналогичное значение имел самый факт работы над «Доктором Живаго», а потом решение опубликовать роман вопреки категорическому официальному запрету. Создание романа и его издание за границей, чреватое, как он ясно понимал, самыми тяжелыми последствиями, Пастернак воспринимал то как искупительную жертву, то как религиозный подвиг иного рода («долг, завещанный от Бога», — см. письмо В. Т. Шаламову 10 декабря 1955). И вместе с готовностью пострадать он испытывал многократно засвидельствованное ощущение счастья и гордое сознание высшего значения своего дела и своего «я» (см., напр., письмо Н. А. Табидзе 18 сентября 1953).

Но знаменательно, что в обоих случаях перспектива преодоления душевных конфликтов посредством реальных действий, устраняющих или сокращающих разрыв между действительным и желанным, вовсе не отменяет желания преодолеть эти же конфликты внутри эстетической иллюзии, созданной художественным творчеством. Не претендуя на специальную психоаналитическую характеристику этого явления, ограничимся напоминанием об одном из популярных объяснений, лежащих именно в психоаналитической плоскости. «Человек […] не довольствуется жалким удовлетворением, которое можно отвоевать у действительности», — писал З. Фрейд в двадцать третьей лекции «Введения в психоанализ» и пояснял, что только фантазия может обеспечить «независимость получения наслаждения»[38].

Если же не ограничиваться объяснениями такого порядка (а они в применении к творческим ситуациям всегда недостаточны), то легко пред-

[38] *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989. С. 238.

положить, что преодоление комплексов работой творческой фантазии несомненно выполнило в интересующих нас случаях не только психологическую, но и какую-то собственно эстетическую функцию.

6

Прежде чем комментировать сделанный вывод, имеет смысл отметить еще одну типологически сходную особенность двух романов, по-видимому, родственную той, о которой только что шла речь.

В «Герое нашего времени» и «Докторе Живаго» легко обнаруживаются проявления некоторой нескладности, которую нельзя свести к обычной «неправильности» новаторских литературных произведений. В таких случаях речь по праву идет о художественных слабостях и провалах, в точном смысле этих слов.

В романе Лермонтова современники ничего подобного практически не заметили, даже наиболее враждебно оценивший «Героя нашего времени» С. А. Бурачок, находя содержание романа ложным «в основании» («идея ложная, направление кривое»), вместе с тем признавал, что «внешнее построение романа хорошо» и «слог хорош»[39]. Однако позднее внимание критиков начинают привлекать различного рода «неувязки», прежде всего сюжетные. На одну из них указал Б. М. Эйхенбаум: каким образом Печорин мог узнать о разговоре Вулича с убившим его пьяным казаком, если из описания как будто бы явствует, что эта сцена происходила без свидетелей, а умирающий Вулич ничего о ней не рассказал?[40] Несколько подобных же сюжетных несообразностей отметил В. Набоков, показавший, что в ряде ситуаций Лермонтов не заботится о том, чтобы мотивировать происходящее, а в некоторых других прибегает к помощи довольно неуклюжих композиционных связок.[41] М. Дрозда выявил несогласованность разных обликов «путешествующего офицера», выступающего в качестве рассказчика двух первых повестей и издателя «Журнала Печорина»[42]. А В. Шмид обратил внимание на противоречие между декларацией повествователя-издателя, предупреждающего, что в «Журнале Печорина» читатель

---

[39] *Бурачок С.* «Герой нашего времени» М. Лермонтова (Разговор в гостиной) // Маяк современного просвещения и образованности. 1840. Ч. IV. Гл. 4. С. 210—211.

[40] *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии. Сборник статей. Л., 1936. С. 273.

[41] *Набоков В.* Предисловие к «Герою нашего времени». С. 191—192, 196.

[42] *Drozda M.* Повествовательная структура «Героя нашего времени» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 15. 1985. S. 5.

найдет «историю души» (то есть динамику психологической эволюции героя), и очевидной статичностью созданной в «Журнале» картины душевной жизни[43]. К этим наблюдениям можно было бы прибавить замечание о проникновении в роман мелодраматической риторики в духе вульгарного романтизма, которая здесь не всегда оправдана законами субъективной стилистики героя-рассказчика («я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни» — IV, 289—290). И, пожалуй, можно усмотреть некоторую небрежность в совмещении различных (до полной противоположности) жанровых традиций — от аналитической исповедальной повести до мистериальной поэмы. Небрежность, впрочем, ощущается во всех отмеченных особенностях, и все они воспринимаются как нечто странное на фоне других черт романа — таких, как установка на сплошную мотивированность сюжета или отделанность слога. Утверждая определенные художественные принципы, Лермонтов как будто не чувствует себя связанным необходимостью их соблюдать.

В «Докторе Живаго» подобные «неувязки» намного заметнее. Слабости и провалы обнаруживали в романе еще в стадии чтения отдельных фрагментов рукописи, обнаруживали многие дружественно расположенные к Пастернаку люди, в том числе такие, как Вс. Иванов, А. А. Ахматова, А. С. Эфрон, К. И. Чуковский, Э. Г. Герштейн и др.; даже В. Т. Шаламов, многое в романе принявший восторженно, считал совершенно неудачными народные сцены. Затем, после выхода заграничных изданий «Живаго», его признали художественной неудачей многие западные критики и писатели.[44] После первых российских публикаций в конце 1980-х годов, в то время, когда литературной судьбе романа уже ничто не угрожало, некоторые из отечественных критиков тоже сочли возможным говорить о том, что в «Докторе Живаго» многое сделано плохо.

Перечень слабостей романа оказался в конце концов очень обширным. Указывали на неотличимость звучащей в романе устной речи от речи

---

[43] *Schmid W.* О новаторстве лермонтовского психологизма // Russian Literature. Vol. 34. Amsterdam, 1993. P. 64.

[44] Показателен, к примеру, отзыв Грема Грина, который, по словам К. И. Чуковского, «не понимал, почему такой шум поднялся вокруг этого нескладного, рассыпающегося, как колода карт романа». См. об этом *Каверин В.* Литератор // Знамя. 1987. № 8. С. 114. См. также *Крепс М.* Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Ann Arbor, 1984. С. 128.

письменной, на «картонность» диалогов, в которых все их участники изъясняются на одном и том же «интеллигентском волапюке», на фальшивость народных сцен, на непереносимую, почти нелепую в некоторых ситуациях, риторичность тех же диалогов и монологов (примером чаще всего служил внутренний монолог Лары над гробом Юрия Живаго).[45] Писали и о том, что Пастернак очень мало и неумело показывает изображаемых людей и события, что очень часто он скорее оповещает читателей о происходящем (иногда через посредство самых же действующих лиц), что авторское повествование то и дело оказывается чем-то вроде конспекта или набора деклараций.[46] Речь шла также о выдуманности некоторых характеров, об искусственности многих фабульных ходов, о том, что действующие лица появляются и действуют как бы по авторской подсказке — тогда и так, когда и как это нужно автору, независимо от логики сюжета.[47]

Другие критики стремились парировать эти замечания, предлагая воспринимать роман с таких точек зрения, с каких его слабости начинали выглядеть достоинствами или, по крайней мере, получали то или иное оправдание.

Вот как отметалось, например, замечание о «натянутой риторичности» монологов и диалогов «Доктора Живаго»: «Пусть читатель, чей слух задет неестественностью речей пастернаковских персонажей, мысленно перенесет все эти „разговоры“ на сцену, причем не на сцену чеховского театра, а на сцену барочного или классицистического театра XVII века — и чувство неловкости и ненатуральности сразу исчезнет»[48]. Здесь, может быть, наиболее отчетливо сказывается главная исходная посылка всех подобных построений: «Доктора Живаго» предлагается воспринимать не как роман, а как сочинение в каком-то ином роде или жанре. При таком подходе все несообразности действительно оказываются оправданы спецификой иных жанровых форм и традиций.

Скажем, отсутствие полноценных пластических образов людей и событий или недостаточность явно конспективных психологических характеристик находит объяснение в том, что сюжет романа интерпретируется

---

[45] См. С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. С. 157—158, 214, 220, 222, 273.

[46] См. там же. С. 237, 243 и др.

[47] См., напр., *Каверин В.* Литератор. С. 114.; *Гладков А. К.* Встречи с Пастернаком. С. 136—137.

[48] *Пискунова С., Пискунов В.* «Вседневное наше бессмертие…» // Литературное обозрение. 1988. № 8. С. 53.

как метафизический и даже мистический (Ф. Степун, Г. Померанц) или как символический (В. Воздвиженский), аллегорический (А. Ливингстон), параболический, житийный и т. п. Способность показывать, то есть воссоздавать живую особенность изображаемого, представляется при таком подходе излишней: «Постижения не всегда должны идти путем внешнего созерцания. Человеческих лиц, тел, движений постичь нельзя, не увидя их глазами. Но душу можно постичь и в темноте: во мраке любви и смерти»[49]. А построение сюжета при помощи немотивированных встреч и «внезапных» исчезновений, выбивающихся из естественного хода событий, было оправдано сразу несколькими различными объяснениями. Один из полюсов их многообразия составляла концепция, связавшая это обилие «случайностей» с традицией приключенческих повествований, с возможностью создать в романе «привлекательное авантюрное пространство» — подвластное автору и предоставленное им в полное распоряжение героев.[50] Другим полюсом явились концепции, основанные на прочтении романа как притчи, поэтического мифа или как подобия сакральных текстов: они либо превращали «случайности» в провиденциальные «судьбы скрещенья», либо сводили их к «мифологической взаимозаменяемости героев», оправдывающей любые связи и переходы.[51] И, наконец, особое место занимала концепция, возводившая странности сюжетного построения «Доктора Живаго» к структурному принципу контрапункта.[52]

«Задним числом» можно констатировать, что все эти оправдательные объяснения «несообразностей» романа не были произвольными. Все они, в той или иной мере, выдержали испытание временем и ходом дальнейших исследований, который привел уже к пониманию того, что «Доктор Живаго» сводит вместе структурные принципы разного происхождения и поэтому объективно как бы предполагает соответствующее их множественности читательское восприятие — подвижное, гибкое, артистически чуткое и толерантное. Кажется, можно признать это заключение итоговым

---

[49] *Степун Ф.* Б. Л. Пастернак // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 70.

[50] *Кондаков Б. В.* Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго»… С. 39. Теоретическую характеристику авантюрного пространства см. *Щеглов Ю.* О романах Ильфа и Петрова // Даугава. 1991. № 1. С. 170.

[51] См., напр., *Сиротенко Л. В.* Миф и фольклор в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернаковские чтения. С. 54.

[52] *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. С. 242—261. Другой вариант синтетического объяснения указанных особенностей см. *Лавров А. В.* «Судьбы скрещенье»: Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 241—255.

и успокоиться. Конечно, оно объясняет далеко не все: за его пределами остаются все же те страницы, которые волей-неволей приходится признать написанными просто неудачно. Но все это можно по праву списать на «неопытность руки […] мастера иной формы»[53], то есть опять воспользоваться категорией «проза поэта».

Однако проблема вновь усложняется, если принять во внимание версию, исходящую от самого Пастернака. В разговоре со Всеволодом Ивановым он утверждал, что, работая над «Живаго», он нарочно пишет почти как Чарская, потому что его интересуют в данном случае не стилистические поиски, а «доходчивость», он хочет, чтобы его роман читался взахлеб любым человеком, «даже портнихой, даже судомойкой»[54]. Такому замыслу, безусловно, соответствует и само обращение к традиционной беллетристической форме повествования, и использование авантюрных или мелодраматических приемов в сочетании с примитивной прозаической скороговоркой, соответствует ему и наивность словоупотребления, навлекшая на автора обвинения в «картонности» слога: все это действительно может быть рассчитано на массового читателя и вписаться в традицию «демократического» лубочного романа, о которой напомнил Б. М. Гаспаров[55]. Но признавая это, нельзя не замечать другого — того, что в романе немало особенностей, предполагающих читателя элитарного. На кого же, как не на него, рассчитана обрывистая передача сложнейших религиозно-философских идей, разбросанные там и сям многозначительные лейтмотивы, подразумеваемые мифологемы, сюжетные «криптограммы», взывающие к рассекречиванию скрытого смысла?[56] В то же время от какой из двух противостоящих одна другой читательских аудиторий можно было ожидать той подвижности, гибкости и толерантности восприятия, которой требовала жанрово-стилистическая пестрота «Доктора Живаго»? Мог ли Пастернак, достаточно опытный в литературном деле, не понимать, что привлекающее одних способно оттолкнуть других; мог ли он надеяться удовлетворить одновременно все во многом взаимоисключающие читательские запросы?

Если теоретически подобный замысел и можно себе представить, то в самом тексте написанного романа не заметно усилия согласовать все то

---

[53] *Гладков А. К.* Встречи с Пастернаком. С. 139.

[54] Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993. С. 251.

[55] См. примечание 24.

[56] См. *Смирнов И. П.* Двойной роман: О «Докторе Живаго» // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. S. 121.

разнообразное, что в нем эклектически совместилось. Зато здесь вполне очевидны признаки «небрежения формой»: человек пишет так, как ему хочется, позволяя себе не считаться с возможными последствиями и чувствуя, что он имеет на это право. Последнее тоже подтверждается прямыми признаниями Пастернака. Вот что писал он, например, Н. П. Смирнову о работе над «Живаго»: «Я […] внутренне опустился, как ослабнувшая тетива или струна — я писал эту прозу непрофессионально, без сознательно выдерживаемого творческого прицела, в плохом смысле по-домашнему, с какой-то серостью и наивностью, которую разрешал себе и прощал» (V, 536). И опять благодаря сопоставлению с романом Лермонтова вырисовывается определенная динамика: то, что у Лермонтова лишь наметилось, у Пастернака достигло своего логического завершения.

7

Вряд ли следует еще раз напоминать о том, что отмеченные выше особенности двух романов в каждом из них характеризуют лишь отдельные аспекты художественного целого. Уместнее вспомнить здесь другое: каждая из отмеченных черт «Героя нашего времени» и «Доктора Живаго», взятая отдельно, может рассматриваться как принадлежность очень широкого круга явлений. Скажем, терапевтическая функция (и, в частности, способность быть средством иллюзорного преодоления авторских комплексов) представляет собой распространенное свойство искусства вообще. «Небрежение формой» — тоже широко распространенная в искусстве черта. Но вместе взятые, воспринимаемые в сочетании, особенности эти наводят на мысль о проявлении в них какой-то специфической (отнюдь не всеобщей) закономерности. А сочетание здесь налицо: есть основание считать отмеченные особенности родственными и соподчиненными.

Отход автора от «вненаходимости» ради отождествления себя с героем и воображаемого преодоления собственных комплексов действительно сродни «небрежению формой», которое тот же автор позволяет себе ради возможности писать «по-домашнему», «как хочется». Обе эти особенности представляют собой отклонения от высокой концепции авторства, которая декларативно обозначена в романах Лермонтова и Пастернака и выдвинута в них на первый план.

И Лермонтов, и Пастернак вполне отчетливо декларируют тезис о сверхличной природе автора: творческий акт мыслится как решение одной

из объективных задач мировой культуры, а сам автор как орган общечеловеческого духа, необходимый для такого решения.

«Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины» (IV, 184) — эта идея манифестируется в «Герое нашего времени» как непосредственно авторская. И тут же, в авторском «Предисловии» к роману, питавший роман индивидуальный творческий импульс (автору «просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает, и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал») косвенно связывается с той же названной выше «надобностью» всего человечества («болезнь указана»).

А в «Докторе Живаго» мысль об авторе как об органе сверхличных сил и объективной логики мирового развития превращена в чувство, приписываемое герою. В минуты поэтического вдохновения герой чувствует, «что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать […]. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение» (III, 431). Но обозначенное таким образом соотношение субъективного и объективного не остается здесь только переживанием Юрия Живаго; современные исследования убедительно показали, что эстетические воззрения героя выражают в романе истины, аксиоматичные для автора.[57]

Всё это конкретные проявления давнего представления об авторе, встречаемого в античной и средневековой литературе, по-своему вновь актуализированного классицизмом и романтизмом, сохранившегося в классическом «высоком» реализме и, наконец, унаследованного различными формами авангардизма в XX веке. Сущность такого представления удачно выразил К. Г. Юнг, по мысли которого, творец произведения искусства «в высочайшей степени объективен […], сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек»[58]. В свете такого представления автору произведения искусства противопоказана органиченность, обычно свойственная частному лицу. Становясь автором художественного произведения, приобретая

---

[57] См., напр., *Тюпа В. И.* Эстетика Пастернака (по страницам романа «Доктор Живаго» // Пастернаковские чтения. С. 70—73.

[58] *Юнг К. Г.* Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. 1991. С. 116.

статус творца, художник обязан возвыситься над этой своей частно-человеческой ограниченностью: «В качестве индивида он может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова «Человек», коллективный человек, носитель и ваятель бессознательно действующей души человечества»[59]. Доминируя в литературе Нового времени, эта концепция приспосабливает к себе многие из ее исторических изменений, не исключая возрастающей конкретизации и субъективизации авторского образа. Все характерные признаки такой концепции видны в «Герое нашего времени» и «Докторе Живаго»: отвергая утопические крайности, вытекающие из идеи «сверхчеловечности» автора[60], и Лермонтов, и Пастернак демонстрируют верность самой этой идее.

Но при всем том в обоих романах обнаруживаются проявления другой авторской позиции и другой авторской интенции, предполагающих право автора оставаться в своем произведении частным индивидом, с его личными прихотями, желаниями и даже слабостями. Рядом с позицией и интенцией сверхличного автора, претендующего на то, чтобы говорить «от имени духа человечества» (К. Г. Юнг), вырисовываются позиция и интенция единичного человека, который смеет просто быть таким, каким ему лично хочется и нужно быть. Абстрактный автор внутри текста, так же как и стоящий за текстом автор реальный, равно проявляет себя в обеих позициях и интенциях, бесконфликтно их совмещая.

Сходство подобных отклонений в двух романах, принадлежащих к разным эпохам, может служить основанием для выводов не только теоретических. По-видимому, есть основание говорить о существовании определенной тенденции развития, представляющей интерес с историко-литературной точки зрения. Именно это, по-видимому, имел в виду Пастернак, когда писал о «нашем современном субъективно-биографическом реализме» и связывал его происхождение с творчеством Лермонтова. Рапростра-

---

[59] Там же. С. 117.

[60] Антиутопическая направленность четко обозначена в обоих романах. У Лермонтова — в авторском «Предисловии»: «…не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! […] Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (IV, 184). У Пастернака критика утопических идей «переделки жизни» вложена в сознание главного героя: «Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и видавшие виды, но ни разу узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее» (III, 334).

ненность отмеченных выше черт «субъективно-биографической» модели творчества (так же как и тех или иных проявлений субъективного «небрежения формой») подтверждается, даже если искать подтверждений в рамках одного только романного жанра. Например, в «Даре» В. Набокова и в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова можно обнаружить тяготение к описанной выше тенденции. Подтверждается и генетическая связь этой тенденции в развитии романа именно с лермонтовским опытом: в предшествующей и современной Лермонтову литературе трудно было бы найти другое сочинение того же рода, где отклонения от «сверхличной» концепции авторства имели бы столь существенное значение.

Словом, налицо целая линия подспудных отклонений от основного направления литературной эволюции. Точнее, речь идет об альтернативном ее ответвлении, не позволяющем безусловно восторжествовать принципам «просвещенческой» художественной культуры, сориентированной на познание и преображение мира во имя утопических идеалов и сверхличных ценностей. С «просвещенческой» системой ориентиров как раз и была связана в XVIII—XX веках концепция автора, возвысившегося над «прихотями, желаниями и личными целями», присущими ему «в качестве индивида»: она могла получать продолжение в концепциях искусства как «жизнестроения», могла существовать и вне подобного контекста, однако во всех ее вариантах сохранилась та неизменная логика, согласно которой автор «в качестве индивида» искусству не нужен. В русской литературе (в классической и даже авангардной) такая логика была распространена шире чем где-либо и действовала, может быть, наиболее неукоснительно. Вот почему важно видеть, что рядом с этой системой и, в сущности, вместе с ней, не вступая с ней в прямое противоборство, существовала другая концепция авторства и другая тенденция литературного развития. Сейчас, на фоне «общей тупиковости больших художественных процессов»[61], она имеет шансы оказаться перспективной.

Констатация существования и развития этой тенденции предполагает постановку нескольких дополнительных вопросов, важных для ее историко-литературной характеристики. Прежде всего, это вопрос о месте и роли этой тенденции в ситуации утверждения постреализма и постмодернизма, когда вчерашние отклонения становятся нормой. Буквально на глазах автор литературного произведения перестает быть мифической сверхличной фигурой и, проходя через стадию игры с многочисленными и

---

[61] *Пригов Д.* Без названия // Искусство кино. 1995. № 2. С. 77.

одинаково случайными воплощениями, все больше становится просто самим собой. Терапевтическая функция искусства все очевиднее становится главенствующей, а «небрежение формой» — основным принципом современного формотворчества. Не меняются ли местами «периферия» и «центр»? Не менее важны вопросы, способствующие выяснению исторического происхождения отмеченной тенденции. Возникла ли она внутри «просвещенческой» культуры — как некий противовес ее «надчеловеческой» доминанте? Или ее появление в культурно-исторической ситуации XIX—XX столетий было одним из многократных возобновлений той древней оппозиции, которая выразилась, скажем, в сосуществовании мифологического эпоса (обеспечившего утверждение народного идеала) и волшебной сказки (обеспечившей иллюзорную компенсацию за неосуществленность идеальных норм)?

Все эти вопросы требуют исследования, далеко выходящего за рамки публикуемой статьи. Оставаясь в ее рамках, можно лишь констатировать устойчивость отмеченной тенденции и сделать вывод о ее важности для русской культуры XIX—XX веков.

А. Б. МУРАТОВ
(Санкт-Петербургский гос. университет)

АВТОР-РАССКАЗЧИК В РАССКАЗЕ ТУРГЕНЕВА «БЕЖИН ЛУГ»

Как уже не раз отмечалось, в прозе Тургенева рассказчик почти всегда «равен автору»: в ней нет стилизации «*чужой* индивидуальной и социальной манеры рассказывания»; в ней — «один голос, непосредственно выражающий авторский замысел»[1]. Это не означает, конечно, что «я» повествователя в такой прозе равнозначно биографическому «я» автора. «Всякое „я“ художественного произведения — образ. И его функция двойственна: оно одновременно и имя субъекта и местоимение, так как является лишь мнимым знаком единства этого субъекта. Ведь „я“ определяется лишь предикатом, а не своим номинативным содержанием»[2].

В прозе Тургенева такое «я» реализует себя как повествование, ориентированное на общеязыковое сознание, как текст с установкой на устную речь, но в ее письменной форме. «Тургенев вводит в русскую литературу эксплицитного письменного рассказчика», — справедливо заметил Р. Грюбель.[3] Такая ориентация создает иллюзию единства автора и рассказчика-носителя общекультурного сознания. Авторский голос обнаруживает себя, но лишь как демонстрация восприимчивости автора-рассказчика к окружающему.

Этот автор-расказчик может иметь различную конструктивную функцию в тургеневском романе, повести, рассказе и очерке. В значительной мере она определяется характером сюжета. Так, в бессюжетном очерке («Льгов», «Лес и степь») конструктивная роль рассказчика сводится к описанию виденного. В сюжетном рассказе рассказчик втягивается в события (или соприкасается с ними) и тогда психологический опыт его «я» становится «объясняющим» это событие центром. «Переход от очерка к рассказу происходит в кристализации сюжета»[4]. В этом случае может оказаться так, что «я» автора-рассказчика, как его созна-

---

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 326.

[2] *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 128.

[3] *Грюбель Р.* Воспоминание и повторение: Две модели повествования на примере повестей «Первая любовь» Тургенева и «Вымысел» Гиппиус // Русская новелла. Проблемы теории и истории. Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993. С. 174.

[4] *Чичерин А. В.* Тургенев, его стиль // Мастерство русских классиков. М., 1969. С. 150.

ние и его психологический опыт, само осуществляет в повествовании конструктивную роль и становится повествовательным центром. Оно — и описывающее и анализирующее свои ощущения «я». Пример тому — «Бежин луг».

«Бежин луг» — рассказ о природе в ее отношении к человеку, и в этом своем смысле — одно из принципиально важных для Тургенева произведений. Мы позволим себе поэтому небольшой экскурс в область эстетических взглядов писателя, как они выразились в его рецензии на «Записки ружейного охотника» С. Т. Аксакова, написанной в 1852 г., вскоре вслед за появлением в печати «Бежина луга». В этой рецензии Тургенев хотел высказать «две-три мысли о природе и манерах ее описывать»[5].

Книга Аксакова, пишет Тургенев, будет с удовольствием прочитана всеми, «кто любит природу во всем ее разнообразии, во всей ее красоте и силе», «кому дорого проявление жизни всеобщей, среди которой сам человек стоит, как звено живое, высшее, но тесно связанное с другими звеньями» (V, 397). В этих словах выражено важнейшее натурфилософское убеждение Тургенева: природа неделима, она единое одушевленное целое; ее «красота и сила» — «проявление» этого единства, и человек — часть всеприродного целого, его высшее звено, но обусловленное этим целым и связанное с ним органично. Эта обусловленность, однако, прокладывает себе путь через преодоление «эгоизма» каждого из составляющих единой природы. «Бесспорно, вся она (природа — *А. М.*) составляет одно великое, стройное целое, — утверждает Тургенев, — каждая точка в ней соединена со всеми другими, — но стремление ее в то же время идет к тому, чтобы каждая именно точка, каждая отдельная единица в ней существовала исключительно для себя, почитала бы себя средоточием вселенной, обращала бы все окружающее себе в пользу, отрицала бы его независимость, завладела бы им как своим достоянием» (V, 415). В этом смысле и человек мыслит себя основой мироздания и средоточием вселенной. Но это самообман. В природе «все жизни сливаются в одну мировую жизнь, — и это одна из тех „открытых “ тайн, которые мы все видим и не видим» (V, 416). Приблизиться к такому пониманию природы и должен, по мысли Тургенева, писатель: «Любите природу не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога, — и вы ее поймете»

---

[5] П 2. С. 104. Все ссылки на тексты Тургенева даются по изданию: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1959—1968; первая цифра — том, вторая — страница; П — серия писем. Указания на страницы текста «Бежина луга» не даются (см. т. 4 этого издания).

(V, 416). Иначе говоря, писатель должен преодолеть «эгоистическое» отношение к природе, выражающееся, чаще всего, или в сравнении ее «с человеческими душевными переживаниями», или в рассуждениях по ее поводу: «Везде видишь автора вместо природы, а человек только и силен тогда, когда он на ее опирается» (V, 415). Самое трудное для писателя — «отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы». Например: «попробуйте понять и выразить, что происходит хотя бы в птице, которая смолкает перед дождем, и вы увидете, как это нелегко» (V, 417).

Повествовательный стиль «Бежина луга» и можно рассматривать, как попытку реализации высказанного в статье Тургенева принципа изображения природы.

Начинается рассказ с описания одного из июльских дней: «Был прекрасный июльский день, один из тех дней, когда погода установилась надолго. С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром; она разливается кротким румянцем». Эти две первые фразы «Бежина луга» обладают рядом особенностей, указывающих на определенную установку повествования. Рассказ начинается с информации о времени действия («был прекрасный июльский день»), но акцент в этом высказывании сделан не на самой этой информации, а на слове «прекрасный», которое имеет два общих значения. В первом из них «прекрасный» — значит день, когда погода установилась надолго, и установка на описание *одного из таких дней* оказывается исходным конструктивным принципом всего начального отрывка текста. «*В такие дни* краски все смягчены; светлы, но не ярки; на всем лежит печать какой-то трогательной кротости. *В такие дни* жар бывает иногда весьма силен…». Это «вывод», следующий за описанием примет, по которым каждый человек может определить признаки хорошей («прекрасной») погоды. На него указывает и повторение указательного местоимения «такой», и семантическая однородность описаний цветовой гаммы дня, подчеркнутая ее опорным словом (*кроткий* румянец — трогательная *кротость*). Само описание должно «подвести» к этому «выводу», ибо 1) оно строится как описание всего дня «с самого раннего утра» до наступления ночи; повторяемость примет дня подчеркивается обилием глаголов настоящего времени или будущего со значением продолжительности действия (заря не пылает, а разливается, солнце всплывает, поднимается, облака не трогаются с места, сдвигаются, теснятся, цвет небосклона не изменяется, не темнеет, не густеет гроза, облака исчезают, ложатся, сияние стоит, жар бывает силен, «парит», ветер разгоняет, раздвигает, вихри гуляют, пахнет полынью и т. д.; солнце просияет и погрузится, край облачка засверкает, полосы протянутся, звезда затеп-

лится); на ту же повторяемость примет дня рассказчик указывает и прямо: «около полудня *обыкновенно* появляется множество круглых высоких облаков». 2) Описание содержит в себе противопоставление другим дням, приметы которых свидетельствуют об ином характере погоды: заря не пылает пожаром (как в иной день), солнце не огнистое, не раскаленное, как во время засухи, и не «тускло-багровое», как перед бурей. 3) Это описание самой природы. В нем нет упоминаний, ни о человеке, ни вообще о чем бы то ни было живом, но говорится о небе, заре, солнце, ветре, тучках, облаках, дожде, земле, звездах; в нем нет описаний растений, но сказано о запахах полыни, ржи и гречихи. Завершается все описание прямой аппеляцией к ощущению каждого: «даже за час до ночи вы не чувствуете сырости», — и аргументацией, идущей от практического крестьянского отношения к природе: «Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба». Эта аргументация не противоречит «эстетическому» восприятию автора-рассказчика. Его отношение к природе высказано не прямо (не как непосредственно выраженное отношение к описываемому), а косвенно (как эмоционально окрашенный стиль описания). «Эстетическое отношение» к природе и составляет второе значение слова «прекрасный», тоже реализуемое в тексте: оно связано семантически со словом «красота» как основным понятием эстетического, причем в самом непосредственном, живописном его значении.

Описание прекрасного июльского дня — это описание его красок, цветовой гаммы, которая меняется в зависимости от освещения, но остается неизменной в своем главном признаке: «в такие дни краски все смягчены; светлы и не ярки; на всем лежит печать какой-то трогательной кротости». Этой цели — передать общий неизменный признак прекрасного июльского дня как преобладающую цветовую гамму — и подчинено описание. Живописными в этом смысле становятся не только прямые цветовые обозначения («небо ясно», тонкий край растянутого облачка «подобен цвету кованого серебра», облака «серебристо серые», с «нежными белыми краями», они «лазурны, как небо» и «все насквозь проникнуты светом и теплотой», цвет небосклона «легкий, бледнолиловый» и т. д.). Изобразительны в таком описании и глаголы, которые обозначают не действие, а свойство (не пылает, просияет, засверкает, не темнеет, не густеет, разливается румянцем, хлынули лучи, цвет не изменяется, протянутся голубые полосы, ложатся розовыми клубами, алое сияние стоит и т. д.). В целом такая «установка на живописную изобразительность» выражает восприятие природы автором-рассказчиком; при этом описываемое не наделяется чертами человеческой одушевленности; одушевленность — свойство самого объекта (приро-

ды) — его красота, его цвета, его состояние. Краски природы «смягчены», «светлы и не ярки», и эта общая цветовая гамма производит особое впечатление («на всем лежит печать какой-то трогательной кротости»). Слово «кротость» (как и аналогичная по смыслу метафора: «заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем») передает впечатление автора-рассказчика, но впечатление от прекрасного как данного. Заря «разливается кротким румянцем», а не «пылает пожаром»: пожар — цветовое обозначение, и противопоставление цвета пожара цвету кроткого румянца означает, что автор-рассказчик уточняет значение слов «ясно» (цвет) и «прекрасный» (обладающий красотой и отражающийся в моем впечатлении как красота). Кротость тогда — свойство самой природы, а разливающийся румянец зари — ее румянец, ее краска, ее «облик». Сравнение-противопоставление тоже приобретает, таким образом, значение одушевленности. Но это опять-таки одушевленность самого объекта описания. По отношению к рассказчику она только его настроение, соответствующее этой одушевленности, ибо есть такие оттенки цветовой гаммы, которые можно передать только через впечатление. Солнце «не огнистое», «не раскаленное», «не тускло-багровое», «но светлое и приветно лучезарное». «Светлое» — это оттенок цвета; он выражен через противопоставление другим цветовым обозначениям и уточнен эпитетом «приветно лучезарное». Выражение «светлое и приветно лучезарное» семантически соотносимо с выражением «светлое лицо» (как внутренне одухотворенное, доброе), но ведь значение цвета остается главным в нем.

Такая «живописность» слова, последовательно реализованная как нарративный принцип, и означала преодоление «эгоистического» отношения к природе. «Описывая явления природы, — писал Тургенев, — дело не в том, чтобы сказать все, что может прийти вам в голову, — но так, чтобы ваше изображение было равносильно тому, что вы изображаете, и ни вам, ни нам, слушателям, не остается больше ничего желать» (V, 420). Иначе говоря: не субъективный перечень примет природы, а ее жизнь как проявление «жизни всеобщей».

Субъективный момент в таком описании выражен, но лишь как соотнесенное с природным целым лирическое чувство; оно реализуется как особая, сближающаяся с поэтическим стилем, стилевая тенденция, выражающаяся в очевидной синтаксической упорядочности повествования — преобладании в нем предложений с однородными сказуемыми и определениями. Однородные синтаксические конструкции придают повествовательному стилю ритмическую однородность и образуют единую ритмическую инерцию, имеющую явную тенденцию к урегулированности (совпадению ритмического и синтаксического членения фра-

зы при повторяемости таких ритмико-синтаксических конструкций). Эта тенденция поддерживается другим, столь же очевидным «поэтическим» свойством стиля — почти регулярно возникающим ассонансом:

> «С с*а*мого р*а*ннего утр*а* небо *я*сно, утреняя зар*я* не пыл*а*ет пож*а*ром: он*а* разлив*а*ется кротким румянцем»; «св*е*тлое и прив*е*тно лучезарное»; «золотисто-с*е*рых, с н*е*жными б*е*лыми краями»; «нигд*е* не темн*е*ет, не густ*е*ет гроза»; «лож*а*тся розовыми клуб*а*ми напротив заход*я*щего солнца»; «как б*е*режно несомая св*е*чка, зат*е*плится на нем веч*е*рняя звезда»; «на вс*е*м лежит печать как*о*й-то тр*о*гательной кр*о*тости»; «в такие дни ж*а*р быв*а*ет иногд*а* весьм*а* силен, иногд*а* д*а*же «п*а*рит» по ск*а*там полей».

Все сказанное и означает, что вступление к «Бежину лугу» строится в соответствии с принципами описания природы, сформулированными в рецензии Тургенева на книгу Аксакова.

Однако это лишь вступление, необходимое для дальнейшего развертывания сюжета. В нем «я» автора-рассказчика не выражено, но задано первым же словом («*Был* прекрасный июльский день»). Как заключенное между этим «был» и последующим: «В такой точно день…», — описание июльского дня есть предикат «я» автора-рассказчика (описание общих свойств всякого *и этого* дня, объединенное воспринимающим «я»). Неназванность авторского «я» означает отдаленность его от предмета описания; это описание впечатления «я» как обусловленного гармоническим состоянием самой природы. Но как только заданное «я» автора-рассказчика преобразуется в «я» данное, оно само (его ощущения и его сознание) становится повествовательным центром. Как изначально заложенная в повествовании потенциальная данность, «я» рассказчика предопределяет значение описания июльского дня в сюжете «Бежина луга»: оно — исходное гармоническое впечатление.

Автор-рассказчик вводится в повествование как лицо реальное и конкретное: он охотился за тетеревами в Чернском уезде Тульской губернии, «настрелял довольно много дичи» и, усталый, решил возвратиться домой, когда «вечерняя заря погасла и в воздухе, еще светлом, хотя и не озаренном более лучами закатившегося солнца, начали густеть и разливаться холодные тени». Это указание на наступление ночи хронотопически завершает описание июльского дня (заходящее солнце, потемневшая земля и т. д.), но метафорический план здесь имеет иное, по сравнению с первым пейзажным описанием, значение: теперь автор-рассказчик сам указывает на те признаки в природе, которые свидетельствуют о смене времени суток, и на то, как ее ощущает конкретный человек. Введение «я» автора-рассказчика оказывается необходимым для «кристализации сюжета»: охотник заблудился и безуспешно пытается найти дорогу; описание его «блужданий» создает у читателя эмоцию

ожидания, которая разрешается встречей с мальчиками, стерегущими табун. Эта встреча, таким образом, «сюжетная». Она, в свою очередь, дает возможность ввести в рассказ «сюжеты второго плана, завершающие строение осложненного или общего сюжета»[6], — фантастические истории мальчиков. Их завершающая и осложняющая роль обусловлена единством психологической рефлексии повествователя, который ощущает в природе нечто таинственное и непонятное. Эта рефлексия и оказывается объединяющим повествовательным мотивом общего сюжета рассказа.

В описании «блужданий» охотника она обозначена как ощущение автора-рассказчика: это описание попыток человека отыскать дорогу, ориентироваться, припомнить, куда он ходил в течение дня и т. д.; по мере того, как ему все более становится ясно, что он заблудился, нарастает ощущение дискомфорта и неуверенности. Оно мотивировано, следовательно, как эмоциональная реакция заблудившегося ночью человека, склонного воспринимать окружающее как жуткое, таинственное и странное. Эти слова окажутся ключевыми в описании ощущений автора-рассказчика.

Вот рассказчик спустился в «узкую долину»: «Меня тотчас охватила неприятная, неподвижная сырость, точно я вошел в погреб; густая высокая трава на дне долины, вся мокрая, белела ровной скатертью; ходить по ней было жутко». Слово «жутко» здесь синонимично слову «неприятно», но имеет и свой экспрессивный круг значений: испытывающий тревогу, страх. Это значение актуализируется благодаря дальнейшему описанию. Охотник поспешил оставить это место и пошел вдоль осинника: «Летучие мыши уже носились над его заснувшими верхушками, таинственно кружась и дрожа на смутно-ясном небе; резво и прямо пролетел в вышине запоздалый ястребок, спеша в свое гнездо». Ощущение неприятно-жуткого сменилось ощущением таинственного; оно тоже вызывает тревогу, на что прямо указывает упоминание о запоздалом ястребке. По своему смыслу это упоминание аналогично аргументу, который привел Тургенев в рецензии на книгу Аксакова: писатель должен попытаться понять, что, например, «происходит в птице, смолкающей перед дождем». Человек, заблудившийся в ночи, испытывает то же чувство, что и птица, спешащая до наступления темноты вернуться в свое гнездо. Это чувство усиливается благодаря тому, что с наступлением ночи окружающее приобретает черты одушевленности: «ночь приближалась и росла», «лилась темнота», «все кругом быстро чернело и утихало», «надвигаясь громадными клубами, вздымался

---

[6] *Чичерин А. В.* Тургенев, его стиль. С. 150.

угрюмый мрак», «звездочки зашевелились». Угрюмое настроение вызвано чувством одиночества, и оно, наконец, достигает своей кульминации: «Странное чувство тотчас овладело мной. Лощина эта имела вид почти правильного котла с пологими боками; на дне ее торчало стоймя несколько больших белых камней, — казалось, они сползлись туда для тайного совещания, — и до того в ней было немо и глухо, так плоско, так уныло висело над нею небо, что сердце у меня сжалось». Охотник «поспешно» выбрался на бугор и пошел «наудалую»: «Казалось, отроду не бывал я в таких пустых местах…». Потом он уже не различает предметов, путь его бесконечно однообразен, пока из этого состояния его не вывела встреча с мальчиками, стерегущими табун лошадей.

Так завершается эмоциональный сюжетный лейтмотив: физическое ощущение неприятного и жуткого переакцентируется в ощущение таинственного и оба они соединяются в «странном чувстве» немоты и унылости, которое, конечно, есть ощущение заблудившегося человека, подверженного страхам, но в то же время и ощущение, возможно, намекающее на таинственную жизнь природы. Как амбивалентный, этот лейтмотив будет развиваться и в дальнейшем. Он-то и может быть соотнесен с лейтмотивами фантастических рассказов мальчиков — «сюжетов второго плана».

Сначала он «перебивается» пространным описанием встречи автора-рассказчика с новыми героями. Введение этого описания мотивировано изменением психологического состояния рассказчика: «Я узнал, наконец, куда я зашел». Он получает способность ориентироваться в пространстве (вот река, огибающая равнину полукругом, отблески воды, обозначающие ее течение, холм, костер, который зажгли люди), принимать решения (нет возможности вернуться домой). Оказывается, что костер разожгли мальчики, выехавшие в «ночное». Следующая далее очерковая «вставка», в которой сообщается, зачем на ночь выгоняют лошадей в поле и почему это «большой праздник для крестьянских ребятишек», в данном повествовательном контексте мотивирована тем же изменившимся психологическим состоянием рассказчика: не занятый собственными страхами человек способен отдавать себе отчет в увиденном, рассказать о нем и объяснить его.[7] Этим завершается сюжетная ситуация героя-рассказчика, и ему остается только сообщить: «Я сказал мальчикам, что заблудился и подсел к ним. Они спросили меня, откуда я, помолчали, посторонились. Мы немного поговорили. Я прилег под обглоданный кустик и стал глядеть кругом». Теперь рассказчик отводит

[7] Этим же изменившимся психологическим состоянием мотивировано и введение в рассказ обстоятельных характеристик мальчиков, следующих далее.

себе роль наблюдателя и слушателя, пассивного, но эмоционально не нейтрального.

Сюжет героя-рассказчика свертывается, но эмоциональный сюжетный лейтмотив развивается: исходное гармоническое впечатление от природы сменилось страхом заблудившегося человека; этот страх уступил место чувству успокоенности, и теперь успокоившийся человек вновь обретает способность чувствовать красоту природы. Описание встречи с мальчиками, «перебившее» сюжетный лейтмотив, оказывается, таким образом, лишь ступенью перехода героя-рассказчика в новое эмоциональное состояние.

«Картина была чудесная», — этими словами рассказчик предваряет описание костра на фоне темноты, и оно явно корреспондирует с прежним описанием ощущений заблудившегося человека. Тогда он «с трудом различал отдельные предметы», «с каждым мгновением надвигаясь, громадными клубами вздымался угрюмый мрак», «уныло» висело небо, «нигде не мерцал огонек, не слышалось никакого звука». Теперь мрак борется со светом, рассказчик различает звуки и понимает причину их возникновения; вот из «надвинувшейся тьмы» внезапно появляется голова лошади, а вдали можно смутно различить очертания холмов и леса. «Темное чистое небо торжественно и необъятно стояло над нами со всем своим таинственным великолепием. Сладко теснилась грудь, вдыхая тот особенный, томительный и свежий запах — запах русской летней ночи». Выраженное в этих словах новое эмоциональное состояние автора-рассказчика (небо кажется ему торжетсвенным и необъятным; сладко теснится грудь) тоже можно рассматривать как прямую оппозицию описанию состояния предшествовавшего (все казалось немо, глухо, плоско, уныло; сердце сжалось). Связанность двух описаний (как противоположных психологических состояний) обусловлена тем, что в обоих случаях говорится о таинственном; раньше оно вызывало чувство неуверенности и страха, теперь — ощущение необъятности и великолепия мироздания. Мотив таинственного станет преобладающим в дальнейшем повествовании. С точки зрения своего содержания он остается амбивалентным: сознание рассказчика — субъективная реакция сознания индивидуального, возможно, фиксирующая нечто таинственное, заключенное в самой природе. В этом своем смысле оно соотносимо с рассказами мальчиков, которые по-своему передают то же ощущение таинственного в «жизни всеобщей». Когда один из первых читателей «Бежина луга», Е. М. Феоктистов, указал Тургеневу на то, что его рассказу недостает «общей нити», и выразил пожелание, «чтобы над всею этой картиной лежал какой-нибудь фантастический характер», Тургенев ответил: «Я вовсе не желал придать этому рассказу фантас-

тический характер — это не немецкие мальчики сошлись, а русские. Самое верное замечание сделал мне Дудышкин — сказав, что мальчики у меня говорят, как взрослые люди» (П 2, 22). Феоктистову остались неясны намерения («общая нить») автора, строящего повествование как цепь «сельских поверий» (быличек), рассказанных крестьянскими детьми: он счел, что автор-рассказчик — пассивный наблюдатель и только, а потому не может быть связующей нитью. А между тем позиция пассивного наблюдателя и слушателя, в которую поставлен рассказчик «Бежина луга» именно такой нитью и была. Она позволяла ему дистанцироваться от точки зрения героев-рассказчиков, и в то же время — установить общность эмоциональных реакций на загадочные проявления жизни природы, а тогда рассказанные мальчиками поверья оказывались не просто наивными историями.

Повествование в рассказе строится на соотнесенности эмоциональных реакций. Это нетрудно обнаружить, ибо очевидно, что с точки зрения «общей нити» «Бежина луга» важно не только то, что рассказывается, но и то, как реагируют маленькие герои на рассказываемое. Описания этих реакций связывают рассказы в единое повествование.

Они однотипны и включают в себя три устойчивых компонента: 1) рассказы не прерываются никакими репликами или вопросами, что свидетельствует о напряженном внимании и сопереживании услышанного; 2) эта напряженность психологического сопереживания подчеркнута повторяющейся (практически после каждого рассказа) формулой: «все помолчали» (ее варианты: «все смолкли», «приутихли»); ту же напряженность подчеркивает и то, что иногда герои стремятся вывести себя из такого состояния, переведя разговор на обыденную тему («А что, картошки сварились?»; «Эх вы, вороны! картошки сварились»). Для мальчиков поверья — быль, но читатель воспринимает их как мифопоэтические истории, лишенные «фантастического характера», ибо автор-рассказчик лишь воспроизводит слышанное и наблюдаемое (точки зрения рассказчика и героев дистанцированы). Но эти истории в то же время не лишены серьезного смысла. Автор-рассказчик никак не комментирует их, но он реагирует на окружающее, и тот же мотив таинственного (как эмоциональной реакции автора-рассказчика на таинственное в природе), развитие которого составляло содержание сюжетной части рассказа, вплетается в повествование, осуществляя тем самым важнейшую конструктивную (связующую) роль в нем. Благодаря своей общей семантической однозначности (что-то непонятное в природе вдруг постоянно напоминает о себе) и регулярности (появляется после каждого рассказа мальчиков), он «связывает» сюжеты «второго плана». В то же время он динамичен, и в качестве такового становится

важнейшим композиционным стержнем «Бежина луга».

Впервые этот мотив появляется после рассказа Кости о русалке и заблудившемся Гавриле[8]: «Все смолкли. Вдруг где-то в отдалении, раздался протяжный, звенящий, почти стенящий звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся, наконец, как бы замирая. Прислушаешься — и как будто нет ничего, а звенит. Казалось кто-то долго, долго прокричал под самым небосклоном, кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и слабый, шипящий свист промчался по реке». Этот фрагмент текста интенциален семантике мифопоэтических рассказов мальчиков (кто-то прокричал, другой отозвался и т. д. — все это намекает на существование какой-то реальной одушевленной силы в природе). Однако в нем мифопоэтическое описание — образ в сравнении, предмет которого — непонятный звук, вдруг возникающий в тишине ночи. Как таковое оно — иносказание, но такое, которое может быть воспринято и в прямом смысле, ибо этот образ характеризует *непонятный* звук (т. е. рационально неопределимый). В итоге описание обращено сразу к обоим сознаниям — авторскому и детскому. Мальчики восприняли звук как проявление «нечистой силы», автор — как некую тайну скрытой жизни природы, и эти два восприятия сближаются: ночь может внести смятение в душу человека, а наивные рассказы мальчиков по-своему это смятение передают. Автор-рассказчик не «вздрогнул» и не «перекрестился», но ему понятен их страх.

Этот смысл мотива таинственного закрепляется после следующего рассказа Кости (об утопленнике в Ермиле): «Не успел рассказчик произнести это последнее слово, как вдруг обе собаки разом поднялись, с судорожным лаем ринулись прочь от огня и изчезли во мраке». Объяснение этому факту дано разумное: Павел, бросившийся вслед за собаками, думал, что они учуяли волка. Однако внезапность его и прямая соотнесенность с рассказанным («Не успел рассказчик…») позволяют видеть в нем тоже проявление какой-то тайны ночной жизни природы. Мальчики воспринимают этот факт как «знамение»: Ильюша рассказывает об умершем барине, ищущем разрыв-траву, и заключает свой рассказ поверьем о смерти — если в родительскую субботу ночью сесть на церковной паперти и смотреть на дорогу, можно увидеть, за кем «в том году очередь помирать». Ульяна увидела Ивашку Федосеева, который уже умер, и самое себя.

---

[8] Тематически (заблудившийся человек) этот рассказ явно соотносится с сюжетом автора-рассказчика.

Тема смерти теперь становится главной в повествовании. С нею связан и мотив таинственного. Он реализуется как цепь амбивалентных объяснений непонятного и странных совпадений, а также — судьбы самого рационального среди маленьких героев рассказа, смелого и решительного Павла. Суть этих объяснений задана так: «Вдруг откуда ни возьмись белый голубок, — налетел прямо в это отражение (света от костра — *А. М.*), пугливо повертелся на одном месте, весь обливаясь горячим блеском, и исчез, звеня крылами». Павел и этот факт объясняет рационально: от дому отбился; Костя — иначе: «не праведная ли это душа летела на небо…». И Павел соглашается: «Может быть…». И действительно, грань между таинственным и рациональным оказывается весьма зыбкой: таинственное может иметь весьма прозаическое объяснение и даже обернутся комическим случаем, как в следующем рассказе Павла о Тришке (антихристе) — за Тришку приняли бочара Вавилу, который одел на голову пустой жбан. Рассказ Павла на время развеял ночные страхи, но он не может поколебать веры в таинственность жизни природы. Описание ночи, данное как факт сознания рассказчика, возвращает читателя к этой теме: ночь стояла «торжественно и царственно», и «бесчисленные золотые звезды, казалось, тихо текли все, наперерыв мерцая, по направлению Млечного Пути, и, право, глядя на них, вы как будто смутно чувствовали сами стремительный, безостановочный бег земли…». Очевидно, что это описание синонимично прежнему: небо «торжественно и необъятно стояло над нами со всем своим таинственным великолепием». Но теперь эмоциональное состояние рассказчика выражено как натурфилософская сентенция, утверждающая мысль о спокойном величии законов мироздания, таинственных и непонятных человеку. Как включающее в себя мысль о таинственном, спокойно-созерцательное ощущение, выраженное в этой сентенции, может быть легко нарушено: «Странный, резкий, болезненный крик раздался вдруг два раза сряду над рекой и, спустя несколько мгновений, повторился уже далее…». «Странность» объясняется как будто просто: «Это цапля кричит, — спокойно возразил Павел», — но ощущение «болезненности» крика все же имеет отношение к чему-то пугающему. Это слово сразу же появляется в рассказе Кости, который слышал из ямы с водой «голос такой болезный». Оказывается, там Акима лесника утопили воры: «так, может быть, его душа жалобится». Впрочем, и этот факт может подлежать простому объяснению, которое и дает Павел: это лягушки кричат. Но в итоге наивный Костя и серьезный автор-рассказчик сходятся в ощущении «странности» неожиданного крика цапли.

Так в повествовании переплетается серьезное и наивное, рациональ-

ное и необъяснимое, ощущения автора-рассказчика и героев, и при этом рациональное все более обнаруживает свою относительность. Своей кульминации так разворачивающийся мотив таинственного достигает в последнем микросюжете «Бежина луга».

Павел идет за водой; мальчики предостерегают его: «Смотри не упади в реку» — водяной может схватить за руку. Затем следует рассказ об Акулине, которую водяной испортил, и об утонувшем Васе. Павел возвращается и сообщает, что он «Васин голос слышал». Все мальчики сходятся на том, что это «примета дурная». Рассказ, собственно, на этом и кончается. Последнее описание наступления утра тематически завершает его, возвращая читателя к началу повествования: страхи и сомнения прошли, человек снова ощущает реальность своего бытия и не думает о смятении, а «молодой, горячий свет» утра вселяет в него бодрость и ощущение полноты жизни. Однако последние фразы рассказа возвращают читателя к главному его мотиву и завершают этот мотив: «Я, к сожалению, должен прибавить, что в том же году Павла не стало. Он не утонул: он убился, упав с лошади. Жаль, славный был парень!» Значит, сбылось предначертание судьбы? Или это случайное совпадение? Читатель сам решит, как ответить на эти вопросы.

Как справедливо заметил К. К. Истомин, «трезвый читатель, конечно припомнит по этому поводу рыцарски „смелую верховую езду Павлуши в ночную пору“ и скажет о беспризорности деревенских детей, о трагической судьбе отважных мальчиков и т. д., а мистически настроенный читатель увидит здесь необъяснимые тайны природы»[9]. Автор-рассказчик «нарочно оставляет читателя в недоумении, придавая тем самым повести какую-то таинственную прелесть недомолвки»[10] и серьезный смысл.

Финал «Бежина луга» органично вписывается в круг натурфилософских идей Тургенева, который был убежден, что жизнь человека во многом определяется волей всесильного случая, за которым стоят тайны всеприродного (и человеческого) бытия. Человек ощущает эти тайны, он чувствует, что природа неделима и жизнь его, думающего о себе как о венце мироздания, подчинена законам всеобщим. Они и проявляются как случай, совпадение и ощущаются как странное и непонятное. Но тогда действительно получается, что маленькие герои «Бежина луга» «говорят, как взрослые люди». Такой смысл рассказа реализуется благодаря конструктивной функции автора-рассказчика. Как мы видели,

---

[9] *Истомин К. К.* Роман «Рудин». Из истории тургеневского стиля // Творческий путь Тургенева. Сб. ст. / Под ред. Н. Л. Бродского. Пг., 1923. С. 71—72.

[10] Там же.

композиционным принципом «Бежина луга» оказывается развитие мотива таинственного. Первоначально он связан с сознанием автора-рассказчика, анализирующего и описывающего свои ощущения, затем — с суеверными историями мальчиков. Противопоставленные друг другу как реальность ощущений фантастическому и объединенные сначала лишь принадлежностью к мотиву таинственного, сознания автора-рассказчика и героев «Бежина луга» соприкасаются и объединяются в ощущении сопричастности тайнам жизни и природы. Особую авторитетность придает повествованию то, что повествовательный стиль Тургенева, ориентированный на общекультурное сознание, создает иллюзию единства автора и рассказчика. «Равный автору», рассказчик выражает точку зрения, которую читатель и склонен воспринимать как авторскую. В итоге «Бежин луг» становится произведением, сопоставимым с такими «программными» произведениями Тургенева, как «Поездка в Полесье» или «Фауст».

Н. Д. ТАМАРЧЕНКО
(Российский гос. гуманитарный университет, Москва)

ТОЧКА ЗРЕНИЯ ПЕРСОНАЖА И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «ГРОЗА» А. Н. ОСТРОВСКОГО

1

То, что «Гроза» — одно из значительнейших явлений того самого «классического» реализма XIX века, который в русской литературе представлен в первую очередь романом, вполне очевидно и общепризнано. Может показаться, что единственный случай «особого мнения» по этому поводу — эссе П. Вайля и А. Гениса «Мещанская трагедия».[1] Тем более, что главная мысль авторов, отнесших пьесу Островского к классицизму, — результат скорее полемического отталкивания от общепринятого, чем пристального внимания к тексту произведения.

Аргументацией суждений, которые иногда явно расходятся с фактами, авторы эссе себя не утруждают. Таково, например, заявление, что в принципе и Дикой, и Кабаниха, и Катерина с незначительными изменениями легко вписались бы в «столь же условные испанские страсти Корнеля или античные коллизии Расина». Или, что в пьесе — в отличие от «Мадам Бовари» — деньги не играют заметной роли, поскольку они «в русской литературе появились поздно».[2] Попробуйте представить себе героя Корнеля или Расина, который говорит, что у него «нутренную разжигает», причем из-за тех самых денег, которым появляться в литературе еще не положено… Но что касается отношения оригинальной концепции П. Вайля и А. Гениса к традиции, то здесь дело обстоит далеко не так просто.

Во-первых, с их точки зрения, «классицистичность» пьесы определяется «не только традиционным трагическим конфликтом между долгом и чувством, но более всего — системой образов-типов».[3] В этой формулировке ново только слово «классицистичность». Все же остальное мы без

---

[1] *Вайль П., Генис А.* Мещанская трагедия: Островский // Звезда. 1992. №7. С. 202—205.

[2] Там же. С. 202, 204.

[3] Там же. С. 202.

труда обнаружим в тех известных работах о «Грозе», которые более или менее последовательно примыкают к ее истолкованию Добролюбовым.

Варьирующееся в них определение конфликта всегда противопоставляет «чувству» героини определенные этические требования или ограничения, воспринятые или навязанные извне. Противостоят друг другу «всепоглощающее, безоглядное чувство» и «самодурные условия быта» (В. Я. Лакшин), «страсть» и «религиозные представления» (А. Л. Штейн), «всепобеждающая страсть» и «вера в бога» (А. Анастасьев), «живая душа» и «аскетическая мораль» (Л. М. Лотман).[4] Как видно, пресловутое противоречие долга (который явно или скрыто отождествляется в данном случае с «предрассудками среды») и чувства нисколько не мешает целому ряду авторов считать «Грозу» реалистическим произведением. И в то же время — следовать добролюбовской трактовке. Она, как известно, строилась на антитезе «натуры» и «диких отношений», которые «потеряв всякую внутреннюю силу, продолжают держаться внешнею механическою связью»[5].

Еще более очевидна традиционность идеи о том, что в основе пьесы Островского — система «образов-типов»: это и служило всегда решающим аргументом в пользу ее реализма. Правда, у П. Вайля и А. Гениса в эту мысль внесено определенное уточнение: «персонажи предстают с самого начала законченными типами — носителями того или иного характера — и уже не меняются до конца»[6]. Здесь следует разграничить два момента: меняется ли сам характер или изменяется его освещение? Неканонический жанр драмы, по мнению теоретиков, отличается от традиционалистских жанров трагедии и комедии не внутренним изменением, а постепенным раскрытием характера, которое связано с прояснением исходной ситуации.[7] Что же касается самой по себе законченности (готовости) характеров, то это, по-видимому, — родовая особенность драмы.

Учитывая эти уточнения, заметим, что в тех работах, на которые мы уже ссылались, персонажи «Грозы» считаются персонификацией опреде-

---

[4] Ср. *Лакшин В. Я.* Три пьесы А. Н. Островского // Островский А. Н. Гроза. Лес. Бесприданница. М., 1964. С. 10*; Штейн А. Л.* Мастер русской драмы. М., 1973. С. 147; *Анастасьев А.* «Гроза» Островского. М., 1975. С. 57, 61; *Лотман Л. М.* Драматургия А. Н. Островского // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX в. М., 1987. С. 112.

[5] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М., 1963. С. 337.

[6] *Вайль П., Генис А.* Мещанская трагедия… С. 202.

[7] Ср. *Кургинян М. С.* Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 304.

ленных социальных сил, ценностей или принципов. Они разделяются на «представителей» «темного царства» и носителей «разума, здравого смысла, просвещенности» или «стихийного протеста» (В. Я. Лакшин); главных персонажей, «воплощающих большой общественный принцип, принцип целого мира» и персонажей второстепенных, в которых автор «показывает двоякие возможности: он может быть подавлен уродливой социальной средой и превратиться сам в хищника и стяжателя, но в нем может восторжествовать и человеческое начало» (А. Л. Штейн); носителей «строгой системы взглядов» и «противоположного принципа жизни» (Л. М. Лотман).[8] В основе единого в этих случаях подхода — убеждение в том, что персонаж драмы для ее автора — объект, а не другой субъект; что между поведением персонажа и теми социальными силами или этическими принципами, с которыми оно связано, нет такого посредствующего звена, как самосознание. Показательно, что, наткнувшись на факт, свидетельствующий об обратном, — попытку Дикого объяснить и оправдать свое поведение, один из исследователей замечает: «Конечно, из этого не следует, что Савел Прокофьич подвержен рефлексии…»[9]. А почему бы, собственно, и нет?

Эта общая тенденция также берет свое начало в знаменитой статье Добролюбова. Катерина, по мнению критика, — воспроизведение художником существующего в жизни «решительного, цельного русского характера», причем он «является в женском типе», т. е. в одном из возможных своих вариантов. «По личности Катерины» можно «проследить», полагает критик, «как развивается и проявляется подобный характер в частных случаях». Итак, готовое, существующее до произведения, «общее» реализуется в «частном»: в различных событиях и ситуациях. Самосознание персонажа не принимается при этом в расчет. По поводу Катерины сказано, что «она и не резонирует и даже не понимает сама своих ощущений, а водится прямо натурою». Тем более относится это к людям типа Кабановых, которые «не дошли даже до того, чтобы представлять или защищать какой-нибудь принцип вне себя, — они сами принцип»[10].

Такой подход к персонажам Островского объясняет вторую, если можно так выразиться, *типическую особенность* концепции «мещанской траге-

---

[8] *Лакшин В. Я.* Три пьесы Островского. С. 10—11; *Штейн А. Л.* Мастер русской драмы. С. 137, 151; *Лотман Л. М.* Драматургия Островского. С. 107, 109.

[9] *Анастасьев А.* «Гроза» Островского. С. 32.

[10] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. Т. 6. С. 327, 312.

дии». Классицизм предполагает, как известно, выдержанность характера. Но, по мнению авторов эссе, «Катерина вот уже более столетия озадачивает читателя драматургической неадекватностью мыслей и действий».[11] Понятно: трагедия все же мещанская, настоящего классицизма получиться не могло; Островским «завышается уровень подхода» к происходящему. В этом пункте П. Вайль и А. Генис присоединяются к традиции открыто. Но, как кажется на первый взгляд, — к совсем иной традиции. Аналогичное впечатление впервые выразил Писарев: «Во всех поступках и ощущениях Катерины заметна прежде всего резкая несоразмерность между причинами и следствиями»[12].

От своих современных последователей автор «Мотивов русской драмы» отличается, между прочим, тем, что объясняет причину, по которой поведение Катерины представляется ему столь странным и нелогичным (видимо, допуская возможность и других точек зрения). Дело в том, что «воспитание и жизнь не могли дать Катерине ни твердого характера, ни развитого ума». Если же взглянуть на ситуацию, обладая этими качествами, то выяснится, что вполне можно было бы обойтись без «противоречий и нелепостей»: «…Борис живет в том же городе […], и, прибегая к маленьким хитростям и предосторожностям, можно было бы кое-когда видеться и наслаждаться жизнью»[13]. От такой этической просвещенности, живо напоминающей реакцию Рахметова на переживания Веры Павловны («жили бы себе втроем, да и все»), мир, изображенный в «Грозе», казалось бы, изнутри не застрахован. Говорит же здесь Варвара: «А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было»[14]. Но присоединяться к этой позиции нормальный читатель вряд ли станет.

Серьезный учет точки зрения персонажа интересующая нас традиция прочтения «Грозы» не предполагает. Суждения Писарева в этом пункте перекликаются с аналогичными замечаниями Добролюбова. И этот критик при всем своем увлечении «истинной силой характера» Катерины не забывает о том, что она «бедная девочка, не получившая широкого теоретического образования», «воспитана в понятиях, одинаковых с понятиями

---

[11] Ср. *Вайль П.*, *Генис А.* Мещанская трагедия… С. 205.

[12] Ср. *Писарев Д. И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1985. С. 369.

[13] Там же. С. 359, 337.

[14] Ср. *Островский А. Н.* Собр. Соч.: В 10 т. Т. 2. М., 1959. С. 243. Далее текст цитируется по этому изданию без указания страниц.

среды, в которой живет, и не может от них отрешиться, не имея никакого теоретического образования»[15].

«Неадекватность» мыслей и действий Катерины означает, видимо, что понимание ситуации самой героиней не соответствует тому, которое представляется прогрессивно мыслящему критику единственно разумным. Но вместе с отказом интерпретатора принять точку зрения героини на события уничтожается не только трагизм, но и сколько-нибудь серьезный драматизм ее судьбы. Подлинная драма возможна лишь там, где есть выбор и ответственность, а следовательно, определенный уровень самосознания. А о трагедии можно говорить только тогда, когда выбор связан с трагической виной. Но человеческое самоопределение такого рода осуществимо по отношению к всеобщей (в частности, исторической) необходимости, а не просто к «условиям быта», в какой бы символ социального зла они под пером критиков ни превращались.

Традиционный подход к истолкованию «Грозы», столь неожиданно обновленный в эссе «Мещанская трагедия», по своей сути — просветительский, т. е. лишенный историзма. Между тем, художественный реализм как раз на историзме и строится. Чтобы придти к просветительскому методу прочтения художественного произведения, вовсе не требуется разделять, например, добролюбовскую концепцию всемирной истории. Достаточно принять то, что известный исследователь средневековой культуры называет «гипотезой тождества»: это подход, который «предполагает, что психология средневекового человека тождественна психологии современного человека»[16] (различия усматриваются в знаниях и в развитии техники). Противоположный же подход, т. е. «гипотеза нетождества», имеет в виду, что человек другой эпохи думает и чувствует не хуже или лучше нас, а иначе.

С нашей точки зрения, путь истолкования «Грозы», основанный на «гипотезе тождества» и более или менее явно и осознанно ориентирующийся на добролюбовскую (а отчасти и писаревскую) традицию, непродуктивен. Мы уделили столько внимания его характеристике потому, что эта методология до сих пор не подвергнута объективному анализу и соответствующей трактовке пьесы нет еще подлинной альтернативы.

Существует, конечно, и другая линия в истолковании «Грозы». Она восходит к статье А. А. Григорьева, где впервые было замечено, что в ре-

---

[15] Ср. *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. Т. 6. С. 328.

[16] *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги: Становление литературы. Л., 1984. С. 7.

зультате усилий «теоретиков» «разрушается целый мир, созданный творчеством, и на место образов являются фигуры с ярлыками на лбу: самодурство, забитая личность и т. д.»[17]. Полемика с «теоретизмом» проистекала здесь именно из убеждения в том, что изображенный мир заключает в себе нормы и принципы своего адекватного истолкования. Укажем далее книгу В. Г. Сахновского, где были высказаны примечательные мысли о картинах «не быта, а нравственного мира» у Островского, о том, что автор смотрит на действующих лиц или на жизнь «глазами героев», словно и не стремясь «подняться» над ними и, наконец, об особом «типе» пьес, «сделанных манерой иконного строительства» и «стилизующих» «духовный мир» и «бытовой чин» персонажей (к ним отнесена, в частности, «Гроза»)[18]. В этом же ряду находятся статьи П. А. Маркова[19], Ю. В. Лебедева[20] и А. И. Журавлевой[21], хотя в двух последних работах заметно стремление примирить добролюбовскую трактовку с противоположным подходом. Вообще в русле этой традиции истолкования пьесы скорее вносятся необходимые коррективы в господствующий подход, чем предлагается продуманный систематический анализ текста. Просветительская концепция оказалась настолько влиятельной, что в подобном анализе, как представляется многим, и нет необходимости: все слишком самоочевидно, т. е. почти неинтересно. Поэтому прежде всего необходимо вскрыть моменты расхождения этой концепции с текстом.

2

Если в «Грозе» противостоят друг другу «свободное чувство» и определенный строй бытовых отношений и представлений, то почему главной героиней оказывается Катерина? Принцип полной внутренней свободы — «делай, что хочешь» — здесь исповедует Варвара. Ее «естественным стремлениям» мешают, видимо, лишь внешние условия. Побег с Кудряшом устраняет это препятствие: стало быть впредь и не надо будет заботиться о

---

[17] *Григорьев А. А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 183.

[18] *Сахновский В. Г.* Театр А. Н. Островского. М., 1919. С. 25, 32, 151, 161—164.

[19] *Марков П. А.* Морализм Островского // Творчество А. Н. Островского. М.; Пг., 1923.

[20] *Лебедев Ю. В.* О народности «Грозы», «русской трагедии» А. Н. Островского // Русская литература. 1981. № 7. С. 14—31.

[21] *Журавлева А. И.* «Гроза» А. Н. Островского // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 196—212.

том, чтобы было «шито да крыто». Не следует ли отсюда, что «протест» Варвары более «решителен»?

Для непредубежденного читателя Катерину выделяет чуждая прочим героям высота нравственных требований, вынуждающих ее независимо от «людского суда» с начала и до конца считать свое чувство к Борису «грехом»: неизбежным, но не оправданным. Но ведь по логике просветительской концепции Катерину должно возвышать отстаивание «естественных стремлений» натуры.

Ясно, что Катерина не персонифицирует «свободное чувство». Но и Дикой с Кабанихой ничуть не в большей степени «воплощения» «темного царства». Давно уже замечено, что эта, как выразился один исследователь, «замечательная зоологическая пара» — люди совершенно различных жизненных позиций. Самодурство Дикого, быть может, наиболее очевидное проявление принципа «делай, что хочешь», тогда как, с точки зрения Марфы Игнатьевны, необходимо соблюдать старинный порядок, который знают и оберегают «старшие». Но дело не только в этом различии. Оба персонажа *не совпадают* с собой в той или другой роли.

Вот Дикой, чтобы убедить собеседницу в том, что в иных случаях он не властен над собой, а святыни все же чтит, рассказывает ей, как «нелегкая» принесла к нему мужика за деньгами в великий пост, как он его изругал, а потом «прощенья просил, в ноги кланялся, право так». И проницательная Марфа Игнатьевна, не подвергая сомнению сам факт, не верит в главное — в то, что рассказчик поддался непреодолимой силе чувства:

> *Кабанова.* А зачем ты нарочно-то себя в сердце приводишь? Это, кум, нехорошо.
>
> *Дикой.* Как так нарочно?
>
> *Кабанова.* Я видела, я знаю. Ты коли видишь, что просить у тебя чего-нибудь хотят, ты возьмешь да нарочно на своих на кого-нибудь накинешься, чтобы рассердиться: потому что ты знаешь, что к тебе сердитому никто уж не пойдет. Вот что, кум!
>
> *Дикой.* Ну, что ж такое? Кому своего добра не жалко!

Итак, безудержная ругань, казавшаяся прямым и непосредственным воплощением самодурства или неотъемлемым свойством «образа-типа», на самом деле — всего-навсего спектакль, затеянный, чтобы не отдавать «свое добро». И точно так же Марфа Игнатьевна, «горячо» поучая сына, вдруг «совершенно хладнокровно» заявляет «Дурак! Что с дураком и говорить! Только грех один!»

Как только мы замечаем, что персонажи Островского и впрямь «подвержены рефлексии», наше представление о типах, к которым они принадлежат, становится более точным. Конечно, Дикой и Кабаниха — два исторически различающихся типа в русском купечестве: патриархальный и характерный для наступающих новых времен. И далеко не случайно, что один из этих персонажей постоянно заботится о деньгах, а другая на эту тему вообще не высказывается. Но «тип» в данном случае — результат самоопределения, отстаивания определенных «приоритетов» при сознании другой, противоположной системы ценностей. Так, своеволие Дикого — форма поведения, удобная для человека, которому деньги дороже чего бы то ни было; но и понятие греха сохраняет для него свое значение.

Рассмотренные нами полюса «системы образов-типов» служат обычно опорой при определении конфликта «Грозы». Считается, что сталкивающиеся социальные силы прямо и непосредственно воплощены в персонажах: например, в Катерине и Кабанихе.[22] Такой подход к проблеме конфликта можно объяснить лишь некритическим отношением к концепции Добролюбова, так как он явно противоречит восприятию драмы непредубежденным читателем. Для читателя-зрителя любое драматическое произведение в первую очередь — развертывающееся на его глазах действие. Конфликт поэтому, с его точки зрения, — противоречие, лежащее в основе *сюжетных взаимоотношений* персонажей и проявляющееся в каждой сцене и в каждом акте, но более всего — в *неизбежности определенной развязки.*

Отсюда естественный вопрос: объясняет ли концепция, которую мы назвали просветительской, сюжетные взаимоотношения персонажей «Грозы» и внутренне необходимую последовательность событий? Если силы «темного царства» воздействуют на ход событий через поступки и высказывания Дикого и Кабанихи, то естественно было бы ожидать заметного участия этих персонажей во всех поворотных моментах развития сюжета, т. е. в событиях, которые имеют решающее значение для судьбы Катерины. Но так ли обстоит дело?

Важнейшие события «Грозы», несомненно, следующие: отъезд Тихона, свидание Катерины с Борисом, ее покаяние во время грозы и самоубийство. Кроме того, нужно учесть еще и некоторые промежуточные звенья этой цепочки: сцену с ключом, встречу Варвары с Борисом в начале четвертого акта, которая готовит нас к публичному признанию Катерины в

[22] См., напр., *Журавлева А. И.* «Гроза»… С. 203.

своем грехе («бухнет мужу в ноги и расскажет все. Вот чего я боюсь») и, наконец, прощание Катерины с Борисом. Посмотрим, какие персонажи играют во всех этих событиях ведущие роли. Отъезд Тихона: конечно, важна здесь Марфа Игнатьевна, но едва ли не важнее то, как разговаривает Тихон с Катериной тогда, когда им уже никто не мешает. Сцена с ключом: ведущие роли играют Варвара и Катерина. Свидание: Катерина и Борис. Далее, как мы уже говорили, Варвара и Борис. Публичное покаяние: тут трудно выделить какие-то роли. Прощание: Катерина и Борис.

Если признать, что развитие действия целенаправлено и что для свершения финального события необходимо каждое звено, то мы приходим к странному выводу: к гибели Катерины ведут ее взаимоотношения с Тихоном, Борисом и Варварой, т. е. с теми, кто ей наиболее близок и ей сочувствует. Получается, что именно их слова и поступки приближают — шаг за шагом — трагическую развязку. А это, в свою очередь, означает, что в ходе событий «Грозы» проявляется некая безличная, не зависящая от воли людей необходимость.

Присутствие необходимости, которой подвластна жизнь всех без исключения персонажей, ощущается в общей картине жизни, составляющей фон действия. Подчеркивая значимость для пьесы «общей обстановки жизни», Добролюбов был совершенно прав. Но созданный здесь образ исторической ситуации был истолкован им отвлеченно-теоретически. «Потрясение основ» состоит в данном случае именно в том, что сознание людей перестает совпадать с традиционными формами быта. Как раз поэтому на первом плане оказывается не сам быт, а отношение к нему разных героев, оценки его, суждения о нравах и нравственных нормах.[23] Кругозор всех основных героев пьесы выходит за пределы старого бытового уклада и норм поведения, включая наряду с ними и новые явления, как бы они ни оценивались. Даже Марфе Игнатьевне Кабановой вполне очевидно несоответствие старых форм быта новому содержанию семейных отношений. Но лишь в итоге изображенных событий сущность современной семьи откроется Тихону как формальное и случайное сожительство внутренне чужих друг другу людей: «Так, братец Кулигин, все наше семейство теперь врозь расшиблось. Не то, что родные, а точно вороги друг другу».

Но если состояние кризиса захватывает всех основных героев «Грозы», то ход драматического действия складывается, как мы убедились, из взаи-

[23] Ср.: «…для каждого действующего лица «Грозы» важны, значительны и существенны их мысли о правде жизни» (*Марков П. А.* Морализм Островского. С. 157).

моотношений Катерины с Тихоном, Варварой и Борисом. Необходимо признать, что нам на самом деле неизвестно, какой конфликт определяет логику развития сюжета, поскольку для его определения следует предварительно выявить эту логику. Но для этого, в свою очередь, мы должны увидеть события с точки зрения персонажей.

3

Обратимся сначала к сцене с ключом. Выбор совершается здесь. Ясно, что решение воспользоваться ключом неизбежно, несмотря на все колебания. И Катерина в конце концов сама это сознает: «Да что я говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то!… Бросить ключ! Нет, ни за что на свете!…» и т. д. Как видно, героиня уже находится под властью той необходимости, которую мы стремимся понять. Можно, конечно, на это возразить, что Катерина захвачена эмоциональным порывом — стремлением к свободе и чувством к Борису (дальше идет «Будь что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!…») — и в этом все дело: отсюда и решимость, и нетерпение. Но достаточно посмотреть, как начинается свидание, чтобы убедиться, что дело не поддается такому простому объяснению:

> *Катерина.* Ну как же ты не загубил меня, коли я, бросивши дом, ночью иду к тебе.
>
> *Борис.* Ваша воля была на то.
>
> *Катерина.* Нет у меня воли. Кабы была у меня своя воля, не пошла бы я к тебе.

Однако момент, когда героиня впервые столкнулась с необходимостью, предопределяющей ее выбор, очевидно, находится раньше — в сцене прощания с Тихоном.[24] Не случайно перед самым финалом «монолога с ключом» появляется: «А как же я мужу-то?… Да ведь он сам не захотел».

Итак, все начинается с того, что Тихон не захотел взять Катерину с собой. Получив отказ, она спрашивает: «Да неужели же ты разлюбил меня?» Ответ Тихона и реакция на него Катерины и есть первая точка драматического сюжета:

> *Кабанов.* Да не разлюбил; а с этакой-то неволи от какой хочешь красавицы-жены убежишь! Ты подумай то: какой ни на есть, а я все-таки мужчина; всю

[24] Значение этой сцены как «точки первого подъема» было указано В. Э. Мейерхольдом. См.: Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике. Л., 1990. С. 308. Ср. *Журавлева А. И.* «Гроза»… С. 206—207.

жизнь вот этак жить, как ты видишь, так убежишь и от жены. Да как знаю я теперича, что недели две никакой грозы надо мной не будет, кандалов этих на ногах нет, так до жены ли мне?

Катерина. Как же мне любить-то тебя, когда ты такие слова говоришь?

Чтобы понять, что дальше будет с Катериной: какие она решения примет и какие поступки совершит, т. е. как изнутри, из ее психологии мотивировано будущее, — нужно стать на ее точку зрения. Здесь важно, что для нее вопрос, может ли она еще и хочет ли любить Тихона, пока не решен: он решается здесь и теперь, на наших глазах. И в прямой зависимости от того, какие он ей скажет в столь трудной для нее ситуации слова. Даже и после этих слов — как со стороны может показаться, совсем обыкновенных — она еще сможет сказать: «Тиша, голубчик, кабы ты остался, либо взял меня с собой, как бы я тебя любила, как бы я тебя голубила, моего милого!»

Что же за слова такие особенные говорит Тихон? С его-то собственной точки зрения: «Слова так слова! Какие же мне еще слова говорить!» На самом деле он (конечно, этого не сознавая) свои отношения с Катериной рассматривает совершенно отстраненно и отчужденно: ее он приравнивает к «какой хочешь красавице-жене», сам же для себя — мужчина «вообще» («какой ни на есть, а я все-таки мужчина»). И это явное (для Катерины) отчуждение, формальный и внешний характер связи между ними объясняется не тем, что разлюбил, а стремлением вырваться из «неволи».

Основная ситуация «Грозы» (здесь она впервые раскрывается) — *противоречие* между *стремлением человека к «воле»* и *теми связями*, которые *соединяют* его *с другими людьми*, т. е. прежде всего — отношениями в семье.

Для большинства персонажей пьесы семья — «неволя» и ничем другим быть не может. Когда Катерина заговаривает с Варварой о «воле», о том, чего бы ей хотелось («каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись…»), та тотчас же добавляет: «Только не с мужем».

Но неволя эта — законная, а столь желанная воля, возможная только вне семьи, — беззаконна и временна. Вот почему «воля» всегда оборачивается *разгулом.* Слово это (наряду со словами «воля» и «неволя») в пьесе повторяется неоднократно. В самом начале Кудряш говорит: «Пойдем, Шапкин, в разгул». Варвара об отношении матери к Тихону: «У нее все сердце изноет, что он на своей воле гуляет». Кабанова — дочери: «Гуляй, пока твоя пора придет». Кудряш, увидев Бориса на тропинке за садом Ка-

бановых: «Ишь ты! Смирен, смирен, а тоже в разгул пошел». И, наконец, Катерина: «И все-то десять ночей я гуляла…».

Такое положение дел, когда человеку приходится выбирать между законной неволей и беззаконной волей, — черта исторического настоящего. Одна из первых реплик Марфы Игнатьевны: «не очень-то нынче старших уважают». И происходит это потому, что все хотят жить своей волей. Но само это общее стремление в пьесе поставлено в связь с новыми формами быта.

По мнению Феклуши, признаки «последних времен» — суета больших городов и то, что «огненного змия стали запрягать», называя его машиной. Железная дорога в русской литертауре 1860-х—1870-х гг. — знак и символ наступления новых, буржуазных времен. Новый общественный строй разрушал старые (прежде всего — семейные) связи между людьми и освобождал от них человека, давая ему совершенно иную опору — деньги, а с ними и возможность полной самостоятельности.

«Гроза» показывает, как в условиях исторического кризиса *распадается* купеческая *семья*, т. е. семья, еще сохранившая черты старинного патриархального уклада. Это и есть подлинная *тема* произведения. Вслед за Островским разрушение прежних человеческих связей в семье показали Достоевский (термин «случайное семейство» в романе «Идиот») и Толстой (в начале романа «Анна Каренина» сказано, как известно, что обитатели дома Облонских однажды проснулись и обнаружили, что они не более близки друг другу, чем люди, *случайно* сошедшиеся на постоялом дворе).[25]

Но все это совсем не означает, что в «Грозе» прежний уклад жизни — зло, а его разрушение — благо, как полагал Добролюбов. Островский видел историческую ситуацию по-другому: обретаемая «воля» у него легко оборачивается *своеволием*, а старинная патриархальная семья могла и не быть «неволей».

Поразителен, с этой точки зрения, рассказ Катерины о том, как она жила в родительском доме: «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле». И дальше: «…что хочу, бывало, то и делаю» (знакомая формула!). Оказывается один и тот же быт, уклад жизни может для человека означать и волю, и неволю. Объяснить это можно только тем, что родная семья Катерины — каким-то чудом сохранившийся островок тех человеческих от-

[25] См. об этом *Пушкарева В. С.* Тема «случайного» семейства в творчестве Ф. М. Достоевского и русская литература 70-х гг. // Проблемы реализма и романтизма в литературе. Кемерово, 1974.

ношений, которые в переживаемый исторический момент более невозможны.

Старинная русская патриархальная семья вовсе не была насилием над личностью: по той простой причине, что этот тип семьи соответствовал такой стадии исторического развития, когда личности еще не было.[26] И наоборот, когда человек начинает осознавать себя обособленной личностью, опирающейся лишь на собственные силы, патриархальная семья существовать уже не может. В том-то и дело, что в семье Кабановых сохранились только *внешние* черты старых отношений, только *форма* их. И все зло, которое приносит окружающим Марфа Игнатьевна, сводится к тому, что она настаивает на соблюдении форм, которые уже никакими чувствами не продиктованы, а нежелание притворяться свидетельствует, с ее точки зрения, об отсутствии «надлежащих» чувств. Потому и наоборот: совершенно искренние высказывания Катерины попадают под подозрение («Что ты выскочила в глазах-то поюлить! Чтобы видели, что ли, как ты мужа любишь?»).[27] И вообще Марфа Игнатьевна считает свою невестку «хитрой».

Мы не видим в «Грозе» ни одной благополучной семьи. И тяжело от этого приходится всем. Даже Дикой, разогнавший свою семью по углам, не хочет идти домой, потому что «там война идет». И ему все-таки необходимо человеческое общение: «Ты только одна во всем городе умеешь меня разговорить». В семействе Кабановых эта общая ситуация предельно обостряется. Здесь она получает наглядное внешнее выражение: семья практически перестает существовать.

Обострение, наглядное внешнее выражение основной ситуации — в событиях (измена, признание) и в характерах (внутренняя раздвоенность) — это и есть результат развития драматического сюжета. «Шито да крыто» в этой истории не получается. И не получается, очевидно, из-за Катерины.

Почему так происходит? Может быть, все дело в том, что Катерина «не может примириться», «решительно протестует» и т. п., и именно поэтому открывает всему свету то, что считалось не предназначенным для по-

---

[26] Ср. *Журавлева А. И.* «Гроза»… С. 204. («Это мир, в котором человеку не приходит в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще и не отделяет себя от этой общности. А потому и нет здесь насилия, принуждения»).

[27] Современный автор, дважды замечающий по поводу тех же слов Катерины («Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты…»), что она говорит неправду, становится, странным образом, на точку зрения Марфы Игнатьевны. См. *Анастасьев А.* «Гроза» Островского. С. 34, 53. Иное мнение см. *Журавлева А. И.* «Гроза»… С. 206.

сторонних (Кулигин передает господствующее мнение: «семья, говорит, дело тайное, секретное!»)? Но вот она, прощаясь с Борисом, вспоминает, очевидно, о своем признании: «Ну, прости меня! Не хотела я тебе зла сделать: да в себе не вольна была. Что говорила, что делала, себя не помнила».

Оба поступка Катерины, прямо противоположные друг другу по своему значению — ее «грех» и ее покаяние — совершаются под воздействием какой-то внешней, непреодолимой необходимости, как бы вопреки ее собственной воле; и тому и другому предшествуют напряженнейшие, мучительные внутренние противоречия и колебания. Как раз поэтому случай и может сыграть роковую роль, т. е. подтолкнуть к решению, которое будет иметь непоправимые последствия. И очень важно понять, что такие последствия для Катерины неизбежно будут иметь *оба* решения, хотя, казалось бы, они отрицают друг друга. По поводу аналогичной ситуации в «Преступлении и наказании» сказано: «Дойдешь до такой черты, что перейдешь ее — несчастна будешь: и не перейдешь — тоже несчастна будешь».

Противоположности, которые проявляют себя в характере и в судьбе Катерины, — те же самые исторические силы, о которых мы уже говорили. Это, с одной стороны, утратившие прежнее содержание семейные связи, с другой — стремление человека жить по «своей воли», т. е. вырваться за пределы семьи. Но эта общая для всех жизненная ситуация имеет — в глазах Катерины — совершенно *особый смысл.* Этим, а не пресловутой «решительностью» (которая в избытке есть, например, у Кудряша) и объясняется неспособность Катерины к компромиссам, несмотря на уроки, которые дают ей и Варвара, и Тихон («Ну, и пущай она говорит, а ты мимо ушей пропущай!»). И отсюда же ее *трагическая судьба.*

4

С одной стороны, семья для Катерины — не форма, не цитадель «порядка». Старинная русская патриархальная семья — в свете и ее глубокой религиозности, и воспоминаний о родном доме, — безусловный для нее жизненный идеал. Или, если искать слово, более подходящее для миропонимания Катерины, — святыня. Мы уже видели, какие усилия она прилагает, чтобы наполнить свои отношения с мужем живым и искренним чувством. После его отъезда Катерина, оставшись одна, думает о том, ка-

кое горе, что у нее «деток нет»: «ангелы ведь это». Но еще удивительнее ее отношение к сверкови. Нам, воспитанным на добролюбовской концепции, да еще зачастую упрощенной, кажется, что тут с самого начала взаимная непримиримая ненависть. Потому-то многие читатели «Грозы» и не замечают самые первые слова, которые Катерина в этой пьесе произносит: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит». Не ее вина, что из этих попыток видеть в семье живую и органическую связь душевно близких людей ничего не получается. Но отсюда понятно, почему она считает измену мужу страшным грехом, который «не замолить никогда», и почему ей внутренне необходимо публичное покаяние — так сказать, перед Богом и людьми. С такой точки зрения, Катерина гораздо патриархальнее самой Марфы Игнатьевны.

С другой стороны, в отношениях с Борисом она ищет, по-видимому, чего-то гораздо более значительного, чем разгул. Вот в сцене свидания она говорит — «словно на грех ты к нам приехал». И тут же: «С первого же раза, кажется, кабы ты поманил меня, я бы и пошла за тобой: иди ты на край света, я бы все шла за тобой и не оглянулась бы…». Это напоминает рассказ Катерины о своих снах. Прежние ее видения и сны показывают, насколько живо и лично она воспринимает мир, изображенный на иконах. Новые сны кажутся ей внушением лукавого и в тоже время проникнуты притягательной мечтой о любви: «кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы: а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо, и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду…».

Если попытаться перевести образные представления Катерины на язык понятий, то можно сказать, что речь здесь идет об исключительно избирательном личном чувстве. В сущности, Катерина открывает для себя романтическое представление о любви. В этом отношении она гораздо современнее духовно, чем Кудряш и Варвара: их роман вполне стереотипен, и в нем уже заметно некоторое охлаждение. И не вина Катерины, что из ее поэтической мечты получается все-таки разгул.

Пока сохраняются исторические устои и нравственные нормы патриархального мира, любовь как чувство строго избирательное, индивидуальное, остается за пределами этих норм, даже если оно уже и возникло. Такую ситуацию мы видим, например, в «Песне про царя Ивана Васильевича…», где, как и в «Грозе», изображена купеческая семья. Любовь Кирибеевича показана здесь как чувство запретное и греховное, даже дьявольское («поцелуи его окаянные»). Дело меняется на рубеже XVIII—XIX веков, когда

впервые происходит решительная перестановка акцентов: вековые патриархальные традиции отвергаются, а свободная любовь идеализируется. Складывается тот романтический миф о любви, о котором писал Тютчев: «Любовь, любовь — гласит преданье — / Союз души с душой родной…». Но это «преданье», имеющее, конечно, глубокие исторические корни, подкреплялось вполне реальным, исторически новым чувством *неповторимости* и *незаменимости* человека *как личности.*

Островский, видимо, сознавал необходимость ввести фон и точку зрения исторического прошлого народной жизни, чтобы сделать более понятным своеобразие духовной ситуации, которую переживает Катерина. Сцене ее свидания с Борисом предшествует песня Кудряша. Песня рассказывает о том, как донской казак, «добрый молодец», вернувшийся, как видно, из похода, «думу думает, как будет жену губить». Поскольку герой песни был в отлучке, а в целом она дает сюжетную параллель к свиданию, надо полагать, что и здесь речь идет об измене, о нарушении супружеского долга. Любопытно, как разрешается конфликт: жена молит мужа не о прощении или пощаде; она и сама считает, что ее нужно «губить», но не с вечера, а «со полуночи»: «Дай уснуть моим малым детушкам, / Малым детушкам, всем ближним соседушкам».

Характер человеческих отношений, обрисованных в этой песне, абсолютно противоположен тому, к чему привык и что считает нормальным современный человек. Взаимные претензии не высказываются. Вопрос о любви не возникает: муж и жена относятся друг к другу как муж и жена — и только. Но эти «формальные», с нашей точки зрения, отношения на самом деле не формальны, о чем свидетельствует удивительное для такого момента обращение жертвы к своему «губителю»: «Уж ты, батюшка, ты ли мил сердечный друг».

Повторим еще раз: патриархальная семья не знала личности и индивидуального чувства, но те связи, на которых она строилась, были основаны на чувствах подлинных, хотя и не индивидуальных. Поэтому такая семья и не была «неволей» (вспомним родную семью Катерины). Но она становится «неволей», когда человек осознает себя как личность и, следовательно, утрачивается психологическая основа и почва прежних семейных связей.

Теперь мы можем понять, что Катерина видит и в старом, и в новом не просто внешние условия и формы жизни, не стереотипы «порядка» и «своевольного поведения», которым можно следовать, с большей или меньшей легкостью сочетая их друг с другом, а *предмет веры* — старую и новую *правду.* И, следовательно, там, где для других в худшем случае ста-

новится труден привычный компромисс, для нее речь идет о невозможности сохранить цельность собственной личности. Возникающее же в новых исторических условиях всеобщее взаимное отчуждение оборачивается для нее абсолютным одиночеством.

В личности и судьбе Катерины исторический кризис раскрывается как момент *выбора между старой и новой правдой*, старым и новым *нравственным законом*. По своей природе этот внутренний конфликт типичен для жанра трагедии. Герой трагедии, как правило, нарушает старый закон во имя нового, и потому в его судьбе и облике сочетаются подвиг и вина (преступление).[28] Противоречия времени связаны в нем самом в нерасторжимый узел: гибельна для него как раз свойственная высоким натурам способность увидеть и в старом, и в новом *абсолютную* ценность, *правду*, а не внешнюю форму, «одежду», которую легко сменить.

Катерина не может отказаться ни от того, что ей кажется согласным с Божьей волей, ни от того, что этому закону противоречит и представляется ей «грехом». «Связь времен» распадается в ней самой, в ее внутренней жизни, и читателю дана возможность стать на ее точку зрения. Но тот же момент исторического перелома читатель-зритель может увидеть целиком извне, со стороны — благодаря двум персонажам-идеологам: Кулигину и Феклуше.

Роль Кулигина как идеолога и почти «резонера» известна. Его суждения о «жестоких нравах» часто цитируются. Но мало кто замечает, что эта точка зрения в драме уравновешена противоположной[29]: по мнению Феклуши, в Калинове — «благолепие» и «благочиние», т.е. правильный порядок и строй жизни («чин»). Более того, оба персонажа соотносят нравы Калинова с тем, что происходит в окружающем большом мире. И если Кулигин — своеобразный архаический «прогрессист» и почти западник (громоотвод, попытки изобрести «перпетуум мобиле» в расчете на премию, обещанную, якобы, англичанами), то в Феклуше можно увидеть до-

---

[28] По Гегелю, «духовная субстанция воли и свершения есть нравственное» и «трагизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданны, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую, столь же правомерную силу и нарушая ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются виновными именно благодаря своей нравственности» (*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 576).

[29] Ср. *Вайман С.* Песенный дуб и уездные мифотворцы // Лит. учеба. 1986. № 1. С. 180—185.

веденную до абсурда «самобытническую» (славянофильскую) позицию. По ее мысли, в «иных» странах, где нет православия, нет ни правды, ни закона; эти страны представляют собой «оборотный» (т. е., в сущности, дьявольский) мир: «У нас закон праведный, а у них, милая, неправедный; что по нашему закону так выходит, а по ихнему все напротив».

Таким образом, в «Грозе» не только изображена драматическая жизненная ситуация, порожденная переходным историческим моментом — кризисом патриархального мира и освобождением личности, но изображены также различные *точки зрения* на эту ситуацию. То, как ее видят Катерина, с одной стороны, и Кулигин, Феклуша, с другой, — это противоположности предельно внутренней и предельно внешней позиции. Большая часть основных персонажей — между этими полюсами. Они не наблюдатели происходящего, но трагическая сторона событий от них достаточна далека. Дикой и Кабаниха в практике своего поведения руководствуются противоположными принципами «порядка» и «своеволия», с ними однако внутренне не совпадая. Позиция остальных — компромисс между этими принципами, а следовательно, и неприятие крайностей. При этом тирания Марфы Игнатьевны или разнузданность Савела Прокофьича для них неприемлемы, но понятны, а переживания Катерины вызывают сочувствие, но непонятны.

В событиях, составляющих сюжет «Грозы», как мы уже говорили, решающую роль играют именно эти, наиболее близкие Катерине персонажи: Тихон, Варвара и Борис. Диалоги, связанные с этими событиями, в значительной мере строятся на *мотиве непонимания.* Еще до отъезда Тихона, но в связи с приготовлениями к нему, когда Катерина и Варвара говорят о Борисе, о возможности увидеться с ним, страхи Катерины («нынче ночью опять враг смущал») вызывают у Варвары характерную реакцию: «Ты какая-то мудреная, бог с тобой!» Точно так же Тихон не понимает ни ее страхов («Кто тебя знает, чего ты боишься?»), ни внезапного проявления ее нежности к нему: «Не разберу я тебя, Катя! То от тебя слова не добьешься, не то что ласки, а то так сама лезешь». Ясно, что в обоих случаях дело не просто в недостатке доброты и душевной чуткости, а в том, как действуют разъединяющие людей силы. Варваре удобно вовлечь Катерину в собственную маленькую интригу[30], потому она и дает ей ключ: ей нужно гулять с Кудряшом, для этого лучше ночевать в беседке, а одну маменька не пустит и т. д. Тихону, наоборот, неудобно брать Катерину с собой, нес-

[30] Это заметил еще Писарев. См. *Писарев Д. И.* Собр. соч. Т. 2. М., 1985. С. 369.

мотря на то, что этого никто не запрещает; и думать он в момент разговора способен преимущественно о том, как он вырвется на волю и загуляет. В обоих случаях стремление к собственной воле *заслоняет внутренную жизнь другого.*

По той же логике строятся и последующие важнейшие для развития сюжета диалоги. Во время свидания Катерина и Борис говорят о возможных последствиях их встреч. Борис полагает, что главное — чтобы никто не узнал о них: «Неужели же я тебя не пожалею!» Ответ Катерины вполне раскрывает особенности ее понимания происходящего. Она готова взять на себя вину и ответственность («Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?»), а стало быть, она не боится и огласки: «Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю!» Неужто из этого не ясно, что Катерина может сделать в будущем? Но Борис не случайно окажется совершенно не готов к дальнейшим событиям. Он отвечает на это: «Ну, что об этом думать, благо нам теперь хорошо!» Это и понятно: его, которого так унижают, полюбила женщина, у которой, когда она молится, «от лица-то как будто светится». Встречи с ней — возможность хотя бы недолго чувствовать себя человеком: «О, так мы погуляем! Время-то довольно». И узнав впоследствии от Варвары, что Катерина с приездом мужа «сама не своя сделалась», прежде всего он пожалеет — вопреки своему обещанию — именно себя: «Видно, только я и пожил десять деньков, пока его не было. Уж теперь и не увидешь ее!» Даже Варвара не выдерживает: «Ах ты какой! Да ты слушай!» Интересно, что она не советует Борису показываться Катерине, «а то она, пожалуй, и вовсе растеряется». Но именно в тот момент, когда Тихон взялся шутить на тему покаяния («Катя, кайся, брат, лучше, коли в чем грешна. Ведь от меня не скроешься: нет, шалишь! Все знаю!»), Борис «выходит из толпы и раскланивается с Кабановым» и Катерина вскрикивает «Ах!»

Наконец, в прощальном разговоре Катерины с Борисом не только повторяется уже знакомая нам ситуация: Катерина просит взять ее с собой, а Борис отвечает «нельзя», ссылаясь на то, что едет не по своей воле. Это-то как раз очевидно. Но есть и другое: по мере приближения к финалу разговора внимание Бориса переключается на себя, на то, каково *ему* прощаться с ней. И, предчувствуя возможность ее гибели, он замечает: «Измучусь дорогой-то, думавши о тебе».

Речь идет , конечно, не просто об «эгоизме» или слабости духа. Но — теперь уже ясно — и не только о тех силах, которые противопоставляют личную свободу соединяющим людей отношениям. Необходимость, с ко-

торой сталкиваются Тихон, Варвара и Борис, оставляет им все-таки *свободу выбора* — по крайней мере, в области чувства: возможно понимание и сочувствие другому, но возможно также почувствовать себя свободным и пожалеть себя. А там, где есть выбор, есть и ответственность. В последнем монологе Катерины (явление четвертое пятого акта) ее решение мотивировано чувством глубочайшего одиночества среди людей.[31] Поэтому-то в могилу лучше, чем домой: «Придешь к ним, они ходят, говорят, а на что мне это?» Все основные диалоги на протяжении всего действия приводят к такому итогу, делая Тихона, Варвару и Бориса невольными, но все же *виновниками* гибели Катерины.

Таким образом, в общей жизненной ситуации исторического кризиса у персонажей «Грозы» весьма различны жизненные позиции. Авторская позиция выражается в первую очередь в том, как соотнесены друг с другом и с этой общей ситуацией различные пути и формы нравственного самоопределения. И если авторская оценка персонажей сложна и неоднозначна, то это обусловлено двойственностью принципов, на которых основана система персонажей произведения.

С одной стороны, все позиции и точки зрения представлены как относительные и во многом одинаково правомерные, если не иметь в виду такое явное исключение, как Катерина. Каждый из персонажей, участвующих в событиях, не совпадает с теми жизненными нормами, которыми сознательно руководствуется. Это несоответствие само по себе — и образ исторической ситуации («Готов распасться быт гражданский / Готов возникнуть быт иной», по слову поэта), и способ выражения авторской оценки. Можно утверждать, что с авторской точки зрения несовпадение человека с собой в подобных исторических условиях оказывается определенной мерой человечности. Становясь причиной внутреннего разлада, оно может вызывать сочувствие читателя-зрителя, как это происходит с Тихоном. И, быть может, недостаток такой остроты внутренних противоречий в прощающемся с Катериной Борисе ощущается (в полном согласии с авторским замыслом) как некоторая душевная неполноценность. В поэтике «Грозы» присутствует тем самым принцип, в известной степени аналогичный романному: по Бахтину, «одной из основных внутренних тем романа

[31] По точному наблюдению С. К. Шамбинаго, «Катерина принуждена понять, что она всегда была и будет одинока» (*Шамбинаго С. К.* Из наблюдений над творчеством Островского // Творчество А. Н. Островского. М.; Пг., 1923. С. 307).

является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения».[32]

С другой стороны, позиции персонажей даны автором иерархически. Их оценка зависит от того, насколько способен персонаж рассматривать свое или чужое жизненное поведение в свете нравственного закона и насколько ему внутренне необходимы «всеобщие» обоснования поступка. На этом пути не только возникает резкое противопоставление Катерины всем остальным, но и становится функционально значим критерий «поэтичности» или, наоборот, «прозаичности» внутренней жизни и межчеловеческих отношений. Нетрудно увидеть, что этот второй подход к оценке персонажа гораздо более специфичен для драмы и вполне традиционен.

В поэтике «Грозы» синтезируются противоположные тенденции. Процесс «романизации» структуры драматического произведения сочетается в ней с реставрацией архетипов классической драмы — через открытие исторического содержания и смысла человеческой субъективности. Конфликт «Грозы» — столкновение противоположных нравственных позиций в общей ситуации исторического кризиса. И мы еще раз убеждаемся в том, что драма — это суд, и решаются в ней вопросы о нравственном выборе, вине и ответственности.

---

[32] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479.

ЯН ВАН ДЕР ЭНГ
(Амстердамский университет)

НОВАТОРСКИЕ ПРИЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

(Разработка и дополнение тезисов Э. Муира)

В романе «Анна Каренина» автор довольно своеобразно и жестко комментирует артистизм Вронского:

> «У него была способность понимать искусство и верно, со вкусом подражать искусству, и он подумал, что у него есть то самое, что нужно для художника, и, несколько времени поколебавшись, какой он выберет род живописи: религиозный, исторический жанр или реалистический, он принялся писать. Он понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим, но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать какому-нибудь известному роду».[1]

По мнению Толстого, читатель, в свою очередь, старается разузнать о душевных переживаниях автора. В предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана Толстой говорит о реакции читателя, о том какие вопросы читатель задает автору:

> «„Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев — мы ищем и видим только душу самого художника».[2]

Толстой считал, что большой художник должен создавать собственную форму. Это мнение он категорически выразил в беседе с Гольденвейзером. Он намекнул на это также в своей статье «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“»:

> «Что такое „Война и мир“? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могла бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начи-

---

[1] *Толстой Л. Н.* Анна Каренина. 2 т. Berlin, 1922. Т. 2. С. 53.
[2] *Толстой Л. Н.* О литературе. М., 1955. С. 286.

ная от „Мертвых душ“ Гоголя и до „Мертвого дома“ Достоевского в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходяшего из посредственности, которое бы вполне укладвывалось в форму романа, поэмы или повести».[3]

Форма зависит от содержания, точнее, форма и содержание обуславливаются обоюдно. Английский литературовед Эдвин Муир, говоря в своей книге о построении романа, заявил, что «Война и мир» не соответствует традиционным понятиям композиции художественного произведения. Ссылаясь на широко распространенное мнение об этом романе как о самой лучшей книге мировой литературы, Муир считает целесообразным определить новую категорию романического искусства. Он предлагает обозначить „Войну и мир“ как хронику[4]. Существенным аспектом хроники является случайность действия или точнее — словами Б. В. Томашевского — отказ от фабулы, от «совокупности мотивов в их логической причинно-временной связи»[5]. Взамен такой событийной последовательности, ограниченной единством действия для достижения определенной цели, в хронике течение времени распадается на разные периоды жизни героев. Муир говорит в общих чертах о преходящем времени или о возрастном развитии и об угасании человека вплоть до старости. Течение времени, по его концепции, не определяется пиковыми моментами — страстями и четкими целями персонажей. Время идет регулярно. Эта регулярность, с одной стороны, оказывается проявлением абсолютного процесса, с другой — она складывается из явлений или случайных приключений, пережитых отдельными персонажами романа.[6]

Муир, конечно, выделяет такие периоды жизни как отрочество, юность, зрелость, старость. Но смысл и даже существование этой периодизации он не поясняет и не подтверждает выдержками из романа Толстого, следовательно, он и не анализирует, как в процессе развития персонаж изменяется до неузнаваемости. Самый наглядный пример тому — Наташа. Отрочество ее отмечено всеми признаками очарования 15-летней девушки.[7] Как молодая женщина она задавала тон в доме Ростовых, где царила атмосфера влюбленности:

---

[3] *Толстой Л. Н.* О литературе. С. 115.

[4] *Muir E.* The Structure of the Novel. London, 1957. P. 94.

[5] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1928. С. 137.

[6] *Muir E.* The Structure of the Novel. P. 98.

[7] *Толстой Л. Н.* Война и мир. 4 т. Berlin, 1921. Т. 2. С. 16, 17. В дальнейшем все цитаты из «Войны и мира» приводятся по этому изданию с указанием тома римской цифрой и страницы — арабской.

«„Лови минуты счастья, заставляй себя любить, влюбляйся сам! только одно это есть настоящее на свете, остальное — вздор. И этим одним мы здесь только заняты“, — говорила эта атмосфера» (II, 72).

Друг Николая Ростова, Денисов, по уши влюблен в Наташу и даже сватается к ней. Ее обаяние пленило и Андрея Болконского, который также сделал ей предложение. Но от прежней чародейки мало что осталось после замужества. Денисов даже с трудом узнал ее. Он «с удивлением и грустью, как на непохожий портрет когда-то любимого человека, смотрел на Наташу. Унылый, скучающий взгляд, невпопад ответы, и разговоры о детской — было все, что он видел и слышал от прежней волшебницы» (IV, 419). Наташа целиком отдавалась семейной жизни:

«Она пополнела и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу. […] Взбивать локоны, надевать роброны и петь романсы […] показалось бы ей так же странным, как украшать себя для того, чтобы быть самой собою довольной. […] Она, нося, рождая и кормя детей и принимая участие в каждой минуте жизни мужа, не могла удовлетворить этим потребностям иначе как отказавшись от света» (IV, 411—412).

Муир не считается с тем фактом, что каждый период жизни не однозначен, что и он состоит из различных фаз, наполненных различным смыслом. Это определение полностью соответствует именно зрелости Пьера. Молодость его, кстати, — это сплошная пора увеселений и стремлений к таковым. Попытаемся дополнить эти рассуждения выдержками из романа.

Одна из вех взросления Пьера — это прием его в братство масонов. Одно время он даже был во главе петербургского масонства. Однако, узнав о связи между Андреем Болконским и Наташей Ростовой, Пьер снова впал в прежнее, но уже мрачное беспутство: «Чем светлее представлялась ему судьба князя Андрея, тем мрачнее представлялась ему своя собственная» — как сказано в конце двадцать второй главы, второй части второго тома (II, 343). И он «стал опять ездить в клуб, стал опять много пить, опять сблизился с холостыми компаниями» (II, 454). По сути дела он был в отчаянии: в жизни не стало смысла. Он старался со всей силой спасаться от нее. В конце первой главы, пятой части, это состояние выражается следующими словами: «„Только бы спастись от нее, как умею!“ думал Пьер, „только бы не видать *ее*, эту страшную *ее*“» (II, 461).

Жизнь опять приобретает смысл во время наполеоновского нашествия: «Он находит особенную прелесть пожертвовать всем. Его не занимало то, для чего он хочет жертвовать, но самое жертвование составляло для него новое радостное чувство» (III, 290). Он решил «остаться в

Москве, встретить Наполеона и убить его, с тем, чтобы или погибнуть, или прекратить несчастье всей Европы, происходившее, по мению Пьера, от одного Наполеона» (III, 560).

Однако когда Пьера взяли в плен и заставили присутствовать при расстреле мнимых поджигателей, он опять пришел в отчаяние:

> «…уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога […] мир завалился в его глазах и остались одни бессмысленные развалины» (IV, 71).

Но это состояние кратковременное. Во время отступления французов Пьер познакомился с другими военнопленными и поддался влиянию Платона Каратаева. Знакомство с этим человеком сыграло решающую роль в дальнейшей жизни Пьера. Обращает на себя внимание тот факт, что Платон Каратаев уже выразил те взгляды, которые впоследствии стали для Толстого основополагающими в его отношении к общественному порядку царизма и вообще любой форме государственного управления. Так в ответ на замечание Пьера, что судили его как поджигателя, Платон сказал: «Где суд, там и неправда» (IV, 7).

Его судьба — это пример отказа от сопротивления насилию. Покорно становится он солдатом, утешая себя, что тем самым избавил своего брата от военной службы. Судьба, как он считает, разпорядилась справедливо, так как у меньшого брата пятеро детей. А у него же, Платона, была только девочка, да и ту еще до солдатчины Бог прибрал. Его готовность перенести несчастье выражается им кратко и убедительно: «За свои да за людские грехи страдаю» (IV, 245).

Пьер так и остался под влиянием образа жизни Платона Каратаева. «Платон Каратаев остался навсегда в душе Пьера самым сильным и дорогим воспоминанием и олицетворением всего русского, доброго и круглого» (IV, 78).

Рассматривая разные попытки найти спокойствие и довольство собой, автор перечисляет тщетные стремления к этому: рассеяния светской жизни, масонство, подвиг самопожертвования, и он заключает, что Пьер «сам не думая о том, получил это успокоение и это согласие с самим собой только через ужас смерти, через лишения и через то, что он понял в Каратаеве» (IV, 154). Вспоминая свои впечатления военнопленного, Пьер рассказывает Наташе про Каратаева и восклицает: «Нет, вы не можете понять, чему я научился у этого безграмотного человека-дурачка» (IV, 347).

Пьер, в самом деле, не меньше Каратаева предвосхищает своим опытом и миром идей дальнейшее мировоззрение и религиозные взгляды самого Толстого. В этом отношении Э. Симмонс с полным ос-

нованием причисляет Пьера к героям, которые как-то отражают реформаторские идеалы Толстого.[8] Это выражает и Андрей Болконский на разных этапах своей жизни. В молодости он мечтает о собственной героической роли на войне. Ему даже представляется, что он «ведет свою дивизию к решительному пункту, и один одерживает победу […] Следующее сражение выиграно им одним. Кутузов сменяется, назначается он…» (I, 488—489).

Но уже в конце первого тома, который заканчивается описанием тяжело раненого Андрея, он пересматривает свой взгляд на военную доблесть, а особенно, на значимость Наполеона:

> «…глядя в глаза Наполеону, князь Андрей думал о ничтожности величия, о ничтожности жизни, которой никто не мог понять значения, и о еще большем ничтожестве смерти, смысл которой никто не мог понять и объяснить из живущих» (I, 542—543).

Второй период зрелости князя Андрея — это познание себя и жизнь для самого себя. Он иронизирует над великодушными порывами своего друга Пьера:

> «…я жил для славы. (Ведь что же слава? Та же любовь к другим, желание делать для них что-нибудь, желание их похвалы). Так я жил для других и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокойнее, как живу для одного себя» (II, 173).
>
> «Князь Андрей все более и более оживлялся. Глаза его лихорадочно блестели в то время, как он старался доказать Пьеру, что никогда в его поступке не было желания добра ближнему» (II, 178).

Потом он насмешливо реагирует на то, что Пьер хочет «освободить крестьян […], он никого не засекал, и не посылал в Сибирь» и с пренебрежением отмечает, что это ни к чему позитивному не приведет, ибо крестьянин и «в Сибири ведет […] ту же свою скотскую жизнь» (II, 178).

Третий этап — полное отрицание выше обозначенной формы эгоизма. Этот переход символизируется двумя образами старого дуба. Сперва этот дуб олицетворяет «глупый и безсмысленный обман» весны, любви, и счастья (II, 239). Потом он внушает Андрею «безпричинное весеннее чувство радости и обновления» (II, 245).

На своем первом в жизни балу Наташа танцевала с Андреем Болконским.

> «[Он] выбрал Наташу потому, что на нее указал ему Пьер, и потому, что она первая из хорошеньких женщин попала ему на глаза; но едва он обнял этот тонкий, подвижной стан и она зашевелилась так близко от него и улыбнулась так близко ему, вино ее прелести ударило ему в голову: он почувст-

---

[8] *Simmons E. J.* Leo Tolstoy. London, 1949. P. 837.

вовал себя ожившим и помолодевшим, когда переводя дыхание и оставив ее, остановился и стал глядеть на танцующих» (II, 316).

Через несколько дней князь Андрей поехал к Ростовым, чтобы «видеть эту особенную, оживленную девушку, которая оставила ему приятное воспоминание» (II, 326). По его просьбе она стала петь:

«…князь Андрей […] почувствовал неожиданно, что к его горлу подступают слезы, возможность которых он не знал за собой. Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое. Он был счастлив, и ему вместе с тем было грустно» (II, 327).

Через три недели Андрей просил ее руки, но с условием, чтобы свадьба, по просьбе его отца, была не раньше года.

Во время отсутствия Андрея, который поехал за границу, в доме Ростовых было невесело. Чутье подсказывало Наташе, что она без Андрея пропадет. И она, в самом деле, стала игрушкой в руках жены Пьера и ее брата Анатоля (ср. гл. X и XII ч. V: II, 510—514, 518—523).

Четвертый период зрелости Андрея — это окончательное осуждение милитаризма. В разговоре с Пьером он придерживается мнения, что «война […] самое гадкое дело в жизни» (III, 331). Сдержанная критика царя и религии слышится в словах:

«Все цари, кроме китайского, носят военный мундир, и тому, кто больше убил народа, дают большую награду.

— Сойдутся, как завтра, на убийство друг друга […] а потом будут служить благодарственные молебны за то, что побили много людей […]» (III, 331—332).

В этих словах как будто уже отмечается поздний Толстой и его борьба против насильственного государства, оправданного церковью. Отвращение к войне обретает неистовость, когда Андрей всерьез оправдывает самые жестокие способы ведения войны, чтобы положить конец мнимо-гуманному обращению с военнопленными:

«— не брать пленных, — продолжал князь Андрей — это одно изменило бы всю войну и сделало бы ее менее жестокой […] Нам толкуют о правах войны, о рыцарстве, […] щадить несчастных и т. д. Все вздор […] убивают моих детей, моего отца, и говорят о правилах войны и великодушии к врагам. Не брать пленных и идти на смерть!» (III, 330).

В конце своей жизни, уже смертельно раненый, Андрей Болконский переживает различные эмоциональные состояния. Так он словно исповедует христианское милосердие, которое проповедовал Толстой на склоне лет. В полевом госпитале он увидел Анатоля Курагина, которому ампутировали ногу. Совсем недавно он хотел этого соблазнителя Наташи вызвать на дуэль. Но теперь возникло совершенно новое отноше-

ние к этому человеку. Одновременно он предался воспоминаниям о своей любви к Наташе:

> «Он вспомнил Наташу такою, какою он видел ее в первый раз на бале 1810 года, с тонкой шеей, руками, с готовым на восторг, испуганным, счастливым лицом, и любовь и нежность к ней еще живее и сильнее, чем когда-либо, проснулись в его душе […] „Сострадание, любовь к братьям, к любящим; любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам; да, та любовь, которую проповедывал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал, — вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив. Но теперь уж поздно. Я знаю это!“» (III, 404).

В конце третьего тома это милосердие еще более выразительно:

> «„Любить ближних, любить врагов своих. Все любить — любить Бога во всех проявлениях. Любить человека дорогого можно человеческою любовью; но только врага можно любить любовью божеской. И от этого-то я испытал такую радость, когда я почувствовал, что люблю того человека!“…» (III, 602).

Что касается отношения Андрея к Наташе — до его ранения — бывало, что то и дело ему вдруг вспоминалась связь с ней. Вообще, можно сказать, что любовные отношения у Толстого больше всего определяются случайностями. Первоначально почти неустранимые обстоятельства (например женитьба Пьера), потом — как мы увидим — различные недоразумения препятствовали роману Пьера и Наташи. Что касается Андрея, то его любовь к Наташе возрождается буквально перед его смертью:

> «…он сказал ей, что ежели бы он был жив, он благодарил бы вечно Бога за свою рану, которая свела его опять с нею […] Неужели только затем так странно свела меня с нею судьба, чтобы мне умереть? […] Я люблю ее больше всего в мире…» (IV, 99—100).

Потом смерть становится неизбежной реальностью. Сущность этой неизбежности — в «отчужденности от всего земного» (IV, 97). Смерть превратилась в «пробуждение от жизни».

> «Любовь есть жизнь […] Все есть, все существует только потому, что я люблю […] Любовь есть Бог, и умереть — значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику» (IV, 101).

Установка на смерть как-то парадоксально связывает любовь с отсутствием любви:

> «Все, всех любить, всегда жертвовать собой для любви значило — никого не любить, значило — не жить этою земною жизнью» (II, 98).

Как уже было сказано, нарушение обычной фабульной схемы событий и столкновений проявляется сильнее всего в любовных историях. Любовные связи — это всегда результат случайного стечения обстоя-

тельств. Однако брачные союзы являются, скорей, закономерностью. И многозначительным кажется первоначальное название романа — «Все хорошо что хорошо кончается». Будущее Наташи и Пьера как-то предчувствуешь с их первой встречи — на балу. «Мама велела вас просить танцовать» (I, 124) — сказала Наташа и впервые танцевала с Пьером на своем первом балу. Она радовалась присутствию Пьера, который пообещал «представить ей кавалеров» (II, 310). Он-то и порекомендовал Андрею пригласить ее на танец. И как я уже отметил, Пьер впал в отчаянье, когда это стало началом их любовных отношений. И все же ему искренне жаль, когда эти отношения прервались, когда Наташа с чувством вины сказала, что все пропало. Он пробовал ее утешать, но в каждом слове проявлялась его любовь к ней:

> «— Все пропало? — повторил он — Ежели бы Я был не Я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире и был бы свободен, Я бы сию минуту на коленях просил руки и любви вашей» (II, 576).

В день отъезда Ростовых из Москвы Пьер, одетый в кучерский кафтан, чтобы остаться в Москве, восхитил Наташу:

> «— Ах, желала бы Я быть мужчиной, Я бы непременно осталась с вами. Ах, как это хорошо! — сказала Наташа» (III, 501).

Восхищение Наташи всегда граничит с чуть заметной насмешкой над его неуклюжестью. Когда Пьер отошел от кареты «Наташа долго еще высовывалась из окна, сияя на него ласковой и немного насмешливой, радостной улыбкой» (III, 502). Даже после разрыва с Андреем, когда утешительные слова Пьера выдали ей его любовь к ней «для нее было очевидно, что те слова […] были сказаны, как говорятся всякие бессмысленные слова, для утешения плачущего ребенка» (III, 113). Одним словом, она не давала себе отчет в его любви, но только видела в нем добрую душу, умилительная неуклюжесть которой не раз забавляла ее.

Вскоре после вступления французов в Москву, Пьер спас жизнь французскому офицеру, которого пьяный человек собрался застрелить. Этот офицер в свою очередь по просьбе Пьера пощадил пьяницу. Сблизившись с этим офицером по имени Рамбаль, Пьер рассказал ему о своей любви к Наташе:

> «Пьер объяснил, что он любил эту женщину с самых юных лет; но не смел думать о ней потому, что она была слишком молода, а он был незаконный сын без имени. Потом же, когда он получил имя и богатство, он не смел думать о ней, потому что слишком любил ее, слишком высоко ставил ее над всем миром и потому тем более над самим собой» (II, 586).

В ответ француз сказал: «L'amour platonique, les nuages…»[9] (II, 587).

В четвертом томе рассказывается как Пьер посетил княжну Марью в Москве. У нее была Наташа, которую Пьер сперва не узнал. Он принял ее за компаньонку:

> «Он взглянул раз на лицо компаньонки, увидал внимательно ласковый взгляд, устремленный на него, и, как это часто бывает во время разговора, он почему-то почувствовал, что эта компаньонка в черном платье — милое, доброе, славное существо, которое не помешает его задушевному разговору с княжной Марьей» (IV, 337).

Когда Пьер при Наташе стал говорить о Ростовых, Марья воскликнула: «Вы не узнаете разве?». Только тогда Пьер узнал Наташу в этом строгом, худом и бледном постаревшем лицом: «Это была Наташа, и он любил ее» (IV, 338). Наташа высказалась о Пьере следующим образом:

> «— Знаешь, Мари, — вдруг сказала Наташа с шаловливой улыбкой, которой давно не видала княжна Марья на ее лице. — Он сделался какой-то чистый, гладкий, свежий, точно из бани» (IV, 350).

На вопрос к Наташе «Ты любишь его?» Марья получает утвердительный ответ. Марья потом действует как своего рода сваха. Несколькими словами упоминается в первой части эпилога о свадьбе Наташи «вышедшей в 13-м году за Безухова» (IV, 382). Во время ее замужества совсем исчезло чуть-чуть шуточное отношение к Пьеру с его неуклюжестью, которая раньше как будто не позволяла ей всерьез думать о нем как о женихе. Она теперь напротив благоговела перед ним что бы он ни говорил:

> «Наташа, в середине разговора вошедшая в комнату, радостно смотрела на мужа […] она радовалась, глядя на его оживленную фигуру» (IV, 441).

Отсутствие фабульного развития сильнее всего, вероятно, выражено в тех сценах, когда Андрей Болконский возвращается домой в марте 1806 года; он полон разочарований, приобретенных во время военных действий. Еще раненым, лежа на поле битвы, он осознал несоответствие между суетой боя и покоем безконечного неба. Следовательно, не без основания можно предположить, что в новой ситуации автор создаст для персонажа совершенно иное, новое будущее. Но возвращение домой омрачено трагическим событием, вытеснившим все планы о новой жизни. Умирает во время родов жена Андрея, оставив ему сына. И так далее: я уже отмечал, что и дальнейшие события его жизни зависят так же от случайностей.

---

[9] «Платоническая любовь, облака…» — *Ред.*

Случайные встречи стали началом и продолжением любовной связи Николая Ростова и княжны Марьи. Я ограничиваюсь первой и последней из этих случайных встреч Николая с Марьей. Я отталкиваюсь от их романа, чтобы порассуждать на тему о разложении привычной среды, об оставленных городах, запущенных поместьях. В связи с этим я припоминаю впечатление Андрея, когда ему суждено было увидеть расстроенную родительскую усадьбу. Все это, в соответствии с теорией Муира, типичные признаки хроники — изменения пространственного представления мира. В этом отношении роман Толстого отличается от того типа произведения, в котором персонажи, как правило изображаются в устойчивой окружающей среде (the character novel). Так к моменту первой случайной встречи с Николаем княжна Марья была в состоянии полной безысходности. Мужики не собрали подводы, что не позволяло ей покинуть Богучарово, куда она бежала, когда Лысым Горам угрожали французы. Но и Богучарово оказалось окруженным французами. Ситуация, прямо сказать, кошмарная. И в это время случилось Николаю Ростову быть неподалеку. Его негодование по поводу непослушания мужиков, его авторитет барина старого образца и наконец сам он как представитель армии… все это подействовало на мужиков. Он добился выезда экипажей княжны Марьи. А та в свою очередь поддалась порыву:

> «Когда она простилась с ним и осталась одна, княжна Марья вдруг почувствовала в глазах слезы, и тут уж не в первый раз ей представился странный вопрос: любит ли она его?» (III, 260).

Потом она обсудила:

> «„И надо было ему приехать в Богучарово, и в эту самую минуту!“, думала княжна Марья. „И надо было его сестре отказать князю Андрею!“ и во всем этом княжна Марья видела волю провидения» (III, 261).

Между тем Лысые Горы уже давно превратились в безотрадную местность. Когда полк князя Андрея поравнялся с Лысыми Горами он решил заехать в отцовскую деревню:

> «У каменных ворот въезда никого не было, и дверь была отперта. Дорожки сада уже заросли […] Стекла „оранжереи“ были забиты, и деревья в кадках некоторые повалены, некоторые засохли […] Обогнув оранжерею на выставку, он увидал, что тесовый резной забор весь изломан и фрукты, сливы обдерганы с ветками […] Несколько лип в старом саду были срублены […] Одно окно внизу было открыто» (III, 193—194).

Как уже было сказано, Москва оставлена жителями, в городе полыхают пожары. И при виде этого опустошения французы не чувствуют себя победителями. Они растеряны, ибо не могут понять реакцию москвичей. А Толстой комментирует эти события таким образом:

«Они [русские] уезжали и не думали о величественном значении этой громадной, богатой столицы, оставленной жителями и, очевидно, сожженной (не разрушить, не сжечь пустые дома не в духе русского народа)» (III, 438).

Эффект опустошения и разрушения усугубляется фактом продолжения обыденной привычной жизни, насколько это возможно. Эту склонность к повседневности автор тоже представляет довольно своеобразно:

«Как преступник, которого ведут на казнь, знает, что вот-вот он должен погибнуть, но все еще приглядывается вокруг себя и поправляет дурно надетую шапку, так и Москва невольно продолжала свою обычную жизнь, хотя знала, что близко то время погибели, когда разорвутся все те условные отношения жизни, которым привыкли покоряться» (III, 472).

Толстой противопоставляет обычный общественный порядок нарушению, вызванному французским нашествием. Но одновременно он фиксирует статичность, даже бездушную статичность высшего общества в Петербурге:

«Но спокойная, роскошная, озабоченная только призраками, отражениями жизни, петербургская жизнь шла по-старому; и из-за хода этой жизни надо было делать большие усилия, чтобы сознавать опасность и то трудное положение, в котором находился русский народ. Те же были выходы, балы, тот же французский театр, те же интересы дворов, те же интересы службы и интриги» (IV, 7).

Я привел свои наблюдения над пространственными изменениями в момент появления Николая в Богучарово. Это была первая случайная встреча, обусловившая начало его любви и брак. Последняя из этих встреч состоится по настоянию матери Николая: посещение ради приличия. Николай ведет себя холодно, но Марья разгадает причину его сухого взгляда: «Да, он теперь беден, а я богата… Да, только от этого… Да, если-б этого не было…» (IV, 392). Она потом сквозь слезы спрашивает его почему он хочет лишить ее прежней дружбы. Она хочет уйти, но он останавливает ее.

«Она оглянулась. Несколько секунд они молча смотрели в глаза друг другу, и далекое, невозможное вдруг стало близким, возможным и неизбежным» (IV, 393).

Так Толстой уже не в первый раз воздерживается от любовной интриги. Бракосочетание вскоре после этого имеет место, как это видно из начальной фразы следующей главы:

«Осенью 1913-го года Николай женился на княжне Марье и с женой, матерью и Соней переехал на житье в Лысые Горы» (IV, 393).

Важный элемент романа, отличный от традиционного типа, тоже не обсуждается Муиром: автор здесь принимает позу своего рода сверхисторика. То и дело он иронизирует над точкой зрения профессиональных

историков. Читатели-современники, которые, безусловно, были знакомы только с литературой традиционного характера, высказывали возражения против исторической части «Войны и мира». В. Б. Шкловский привел разные отзывы, в которых выражено критическое изумление от смешения романических и исторических элементов. Так он цитирует статью Вяземского 1869 г.:

> «Начнем с того, что в упомянутой книге трудно решать и даже догадываться, где кончается история и где начинается роман и обратно. Это переплетение, или скорее перепутывание истории и романа, без сомнения, вредит первой и окончательно, перед судом здравой и беспричастной критики, не возвышает истинного достоинства последнего, т. е. романа».[10]

Рецензент в 1868 г. делает комментарий к «Войне и миру»:

> «Главный недостаток романа графа Л. Толстого состоит в умышленном или неумышленном забвении художественной азбуки, в нарушении границ возможности для поэтического творчества. Автор не только силится одолеть и подчинить себе историю, но в самодовольстве кажущейся ему победы вносит в свое произведение чуть не теоретические трактаты, т. е. элемент безобразия в художественном произведении, глину и кирпич о бок мрамора и бронзы».[11]

В самом деле, начиная с третьего тома, Толстой неоднократно прерывает рассказ о приключениях персонажей чтобы ставить на обсуждение спорные — по его мнению — точки зрения историков. Так семь первых глав третьего тома посвящаются исторической теории. Так и в первой главе второй части третьего тома он обсуждает, на его взгляд, предосудительные мнения исследователей истории. Такие же выпады встречаются в девятнадцатой главе второй части и в начале третьей части третьего тома (шесть первых глав) и т. д. Четвертый том в этом отношении превосходит все. Часть первая эпилога опять в течение пяти первых глав свидетельствует о расхождении во мнениях Толстого и исторической науки. Вторая часть эпилога уже целиком посвящена этому спору. Главные пункты, которые Толстой выносит на обсуждение, относятся к проблеме так называемых великих людей, определяющих ход исторических событий. Толстой отрицает эту точку зрения. По его мнению, неисчислимое количество причин определяет роль такой личности. Миллионы случайностей дают ей власть. Историки не считаются с этими случайностями и поэтому их труд фактически напрасен. Подобный взгляд автор выражает словами:

---

[10] *Шкловский В. Б.* Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928. С. 232.

[11] *Шкловский В. Б.* Материал… С. 223.

«Какая же может быть наука в таком деле, в котором, как во всяком практическом деле, ничто не может быть определено и все зависит от бесчисленных условий, значение которых определяется в одну минуту, про которую никто не знает, когда она наступит» (III, 85—86).

Еще более категорически высказывается Толстой в начале тома о невозможности изыскать причины исторических событий. Он приходит к заключению, что «следовательно, ничто не было исключительной причиной события» (подразумевается нашествие Наполеона на Русь) (III, 10). Он добавляет к этому выводу:

«Фатализм в истории неизбежен для объяснения неразумных явлений (то-есть тех, разумность которых мы не понимаем). Чем более мы стараемся разумно объяснить эти явления в истории, тем они становятся для нас неразумнее, непонятнее» (III, 11).

В особенности он громит историков за их претенциозные пояснения нашумевших исторических событий, за их заверения, что эти события являются следствиями гениальности правителей. Так он пишет о Бородинском сражении:

«Кутузов и Наполеон поступили непроизвольно и бессмысленно. А историки под совершившиеся факты уже потом подвели хитро-сплетенные доказательства предвидения и гениальности полководцев, которые из всех непроизвольных орудий мировых событий были самыми рабскими и непроизвольными» (III, 292).

В итоге он приходит к выводу: «допущения того, что произволы всех людей выражаются в действиях одного исторического лица, ложны сами по себе» (III, 418). Тем не менее он отзывается с похвалой о роли Кутузова и умаляет достоинства Наполеона. Это опять дает ему возможность идти вразрез с взглядами историков:

«Для русских историков (странно и страшно сказать) Наполеон — это ничтожнейшее орудие истории, никогда и нигде, даже в изгнании, не выказавший человеческого достоинства, — Наполеон есть предмет восхищения и восторга; он — гранд. Кутузов же, — тот человек, который от начала и до конца своей деятельности в 1812 году, от Бородина и до Вильны, ни разу ни одним действием ни словом не изменяя себе, являет необычайный в истории пример самоотвержения и сознания в настоящем будущего значения события, — Кутузов представляется им чем-то неопределенным и жалким, и, говоря о Кутузове в 12 году, им всегда как будто немножко стыдно.

А между тем трудно себе представить историческое лицо, деятельность которого так неизменно постоянно была направлена к одной и той же цели. Трудно вообразить себе цель, более достойную и более совпадающую с волею всего народа. Еще труднее найти другой пример в истории, где бы цель, которую поставило себе историческое лицо, была так совершенно достигнута, как та цель, к достижению которой была направлена вся деятельность Кутузова в 12 году» (IV, 287—288).

В противовес рецензиям, которые упрекали Толстого в переплетении повествовательных и исторических материалов, спустя век роман «Война и мир» характеризуется Шкловским как «вещь максимально наполненная материалом»[12]. Специфические черты, способствующие этому переполнению он видит в том, что «материал переходил за фабулу, т. е. после завершения фабульных положений роман продолжался. Можно с полным правом говорить, что роман продолжался и за концом сюжетного построения»[13].

Такая характеристика также применима, по мнению Шкловского, к роману «Анна Каренина». Мне однако кажется, что упомянутое своеобразие относится к «Анне Карениной» в меньшей мере, хотя и в этом романе Толстой изображает перипетии разных семей. Мне кажется, что «завершение фабульных положений» в значительной мере осуществляется в романе «Анна Каренина»: Анна покончила с собой и Вронский пошел навстречу смерти, отмахнувшись от письма к высокопоставленному авторитету словами: «Письмо? нет, благодарю вас; для того чтобы умереть, не нужно рекомендации»[14]. Так главные аспекты сюжетного построения приводят к окончательному финалу. Кроме того, попытка добиться взаимности в любви гораздо более разработана в романе «Анна Каренина» чем в романе «Война и мир»: вспомним хотя бы о стараниях Вронского завоевать сердце Анны и обо всех сложностях развития этого романа, о чувстве вины Анны перед мужем и т. п.

Комплексное построение романа «Война и мир» создает сложности для его прочтения и восприятия. Наполненность романа множеством различных сведений требует от читателя высокой концентрации. Важные наблюдения в связи с этим находим мы в книге Г. Вильямса[15]. Он указывает на детали, которые явно не имеют прямого отношения к событиям и героям. Почему, спрашивает он, нам рассказывают о матери Бориса Друбецкого, о ее деятельности в пользу сына, тогда как сын нам еще не известен. Не только количество персонажей, но и их непостоянство и даже неожиданность поступков приводит к сомнениям: правильно ли читатель составил представление о том или ином характере. Вильямс отмечает противоположные оценки Пьера, данные Андреем[16]. Авторская оценка изображенной действительности порой двойственна и этим читатель как бы получает право на произвольное самостоятель-

---

[12] *Шкловский В. Б.* Материал… С. 222.

[13] *Шкловский В. Б.* Материал… С. 223.

[14] *Толстой Л. Н.* Анна Каренина. Т. 2. С. 556.

[15] *Williams G.* The Influence of Tolstoy on Readers of his Works. Lewiston; Queenston; Lampeter, 1990. P. 264.

[16] *Williams G.* The Influence… P. 264.

ное толкование[17]. Вдобавок, автор часто скрывает информацию, создает ряд сцен, сюжетно не связанных друг с другом, играет с появлением и исчезновением фабульных элементов, постоянно меняет объект внимания[18].

Следовательно, не удивительно, что несколько читателей-современников Толстого видели в Долохове героя романа, так как он является самым отважным персонажем в сцене рискованного дела[19]. Но потом он оказывается второстепенным лицом, хотя он — как Р. Л. Джексон отметил[20] — в каких-то отношениях олицетворяет существенный аспект темы: он именно держит себя как своего рода маленький Наполеон. Таким образом, его поступки становятся эмблемами исторического процесса, а именно, победы Кутузова над Наполеоном, с точки зрения Толстого. Особенно это выражено в дуэли Пьера с Долоховым. Непредусмотренные Долоховым действия Пьера — он сбился с дороги, оглянулся нод ноги, потом быстро взглянул на Долохова и выстрелил — осуществляют неожиданную развязку: ею становится победа Пьера. Так непредусмотренная Наполеоном тактика Кутузова нанесла поражение Наполеону[21]. Джексон также подчеркивает роль случайностей как в жизни отдельных личностей, так и в ходе истории[22]. Случайности в самом деле определяют как исторические события, так и любовные связи, осуществимые не в результате интриги, а рядом встреч без всякого преднамерения.

Резюмируя, я вспоминаю мои вводные наблюдения об уникальности формы литературного произведения, на взгляд Толстого. Они характеризуют один важный аспект в отношении автора и текста: главное — значение душевного состояния писателя и его способность выразить словами все то, что на душе. Такая оригинальность сочетается, по его мнению, с опровержением традиционных форм. Потом я взял за отправную точку анализ построения романа «Война и мир», произведенный Э. Муиром. Я согласился с его мнением, что фабульное развитие сюжета отсутствует, что нет причинно-временного течения времени в связи с определенной авантюрой, что вместо этого Толстой изображает жизненные стадии как отрочество, юность, зрелость, старость. Я добавил к этому, что особенно период зрелости не раз охватывает раз-

---

[17] *Williams G.* The Influence… P. 262.

[18] *Williams G.* The Influence… P. 261.

[19] *Williams G.* The Influence… P. 265.

[20] *Jackson R. L.* Pierre and Dolochov at the Barrier: The Lesson of the Duel // Scando-Slavica. 1993. Vol. 39. Pp. 59—60.

[21] *Jackson R. L.* Pierre and Dolochov… Pp. 55—57.

[22] *Jackson R. L.* Pierre and Dolochov… Pp. 55, 57, 58.

ные фазы. Вообще считал желательным подробно охарактеризовать разные примеры жизненных этапов, изображенных Толстым.

Потом я обратил внимание на своевольное описание общественной жизни и связанных с ней пространственных отношений. В частности, я восполнил комментарий Муира, указывая на контрасты между разрушенными и покинутыми усадьбами и городами и неизменившимся светским обществом.

В конечном счете я выдвинул на первый план переплетение исторической и романической тематики. В особенности я подчеркнул, что Толстой держит себя как своего рода сверхисторик и резко опровергает точку зрения историков. В заключение я привел утверждение Шкловского, что роман «Война и мир» максимально наполнен материалом. В связи с этим я сослался на значение элемента случайности в романе «Война и мир», как в исторических событиях, так и в приключениях персонажей и семей.

Современники-читатели не осознали, как Толстой сплотил столько же событий в жизни отдельных личностей, сколько и в больших исторических процессах, держащих железной хваткой целые народы. Еще менее понятно современникам было, как ряд кажущихся необдуманных и даже по-видимому опрометчивых поступков индивидуумов, могут сделать переворот большого, народного масштаба.

ОГЕ ХАНСЕН-ЛЁВЕ
(Мюнхенский университет)

ДИСКУРСИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»

> «…дав себе слово уклоняться от литературных красот, я с первой строки впадаю в эти красоты» («Подросток», 6).[1]

1. «Записки» или «литература»? Профессиональный дилетантизм

С первых предложений романа «Подросток», в многочисленных примечаниях и высказываниях до эпилога, рассказчик и главный герой романа Аркадий Макарович полемизирует с «литературностью» или, вернее, литераторством и, тем самым, с писательским профессионализмом. Аркадий предлагает, как оправдание этого приема, следующие мотивации: с одной стороны он не намерен что-то рассказывать, но дать себе — и читателям — отчет о своей жизни, исповедать «всё»; с другой стороны — читателю предлагается не роман, а только предварительные «материалы», «записки» для еще не написанного, будущего романа.[2]

С помощью этого парадоксального приема обнажается условность жанра «романа» так же, как и мнимая «безусловность» записок — оригинального «материала» живой жизни, выступающего, в конце концов, не как предварительный очерк возможного текста, но как окончательный текст нового повествовательного жанра и стиля, автор которого — сам Достоевский.

Прием неспособного повествователя, хаотичной манеры «речеведения» нередко становится объектом метаописаний, металитературных объяснений, где обсуждаются проблемы соотношения фактографических «записок» со стилизованными литературными жанрами. Аутентичность, достоверность и искренность фактографии подтверждается отсутствием реципиента, т. е. конкретного литературного читателя.

> «Не утерпев, я сел *записывать* эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того. Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу

---

[1] Роман «Подросток» цитируется по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 13. Курсив в цитатах мой — если не указано иначе.

[2] См. *Hansen-Löve A.* Nachwort // Dostojewski F. M. Der Jüngling. München, 1986. S. 874—917.

до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. Если я вдруг вздумал записать слово в слово всё, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся. Я записываю *лишь события*, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное — от *литературных красот*; литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет. *Я — не литератор*, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью» (5).

С точки зрения исповеди, все романы — лживы, все литераторы — обманщики; искренность и аутентичность «живой жизни» передаются только в «записках», в фактографии без стилизации и без «литературных красот»:

«*Я начинаю, то есть я хотел бы начать*, мои записки с девятнадцатого сентября прошлого года, то есть ровно с того дня, когда я в первый раз встретил…

Но объяснить, кого я встретил, так, заранее, когда никто ничего не знает, будет пошло; даже, я думаю, и тон это пошл: дав себе слово уклоняться от *литературных красот*, я с первой строки впадаю в эти красоты. Кроме того, чтобы писать толково, кажется, мало одного желания. Замечу тоже, что, кажется, ни на одном европейском языке не пишется так трудно, как на русском. Я перечел теперь то, что сейчас написал, и вижу, что *я гораздо умнее написанного* » (6).

Таким образом, читатель и писатель-фактограф меняются позициями: читатель вторгается в дискурс рассказчика, а тот становится собственным слушателем, практикующим сложную игру «метаобмана», где факты заменяются мнениями, несмотря на то, что все время подтверждается установка на голые факты, на отсутствие украшений:

«А впрочем, теперь, доведя мои записки именно до этого пункта, я решаюсь рассказать и „мою идею“. Опишу ее в словах, в первый раз с ее зарождения. Я решаюсь, так сказать, открыть ее читателю, и тоже для ясности дальнейшего изложения. Да и не только читатель, а и сам я, сочинитель, начинаю, путаться в трудности объяснить шаги мои, не объяснив, что вело и наталкивало меня на них. Этою „*фигурою умолчания*“ я, от неуменья моего, впал опять в те „красоты“ романистов, которые сам осмеял выше. Входя в дверь моего петербургского романа со всеми позорными моими в нем приключениями, я нахожу это предисловие необходимым. Но не „красоты“ соблазнили меня умолчать до сих пор, а и сущность дела, то есть трудность дела; даже теперь, когда уже прошло всё прошедшее, я ощущаю непреодолимую трудность рассказать эту „мысль“. Кроме того, я, без сомнения, должен изложить ее в ее тогдашней форме, то есть как она сложилась и мыслилась у меня тогда, а не теперь, а это уже новая трудность. Рассказывать иные вещи почти невозможно» (65).

Постоянное указание на «факты» на уровне дискурса не выполняется в рамках прагматики или референтности, т. е. реальность повествования-речеведения, конкретность и суггестивность дискурса занимают место реальности фактов, описанных действий и событий. В конце концов остаются только речевые факты, событийные факты поглощены графоманством и болтливостью говорящего, дискурсирующего героя.[3]

«Незнание» границы между главным и второстепенным, между важными и случайными фактами, между категориями и элементами — все это образует сложную систему переоценок и амбивалентных суждений: главное становится неважным и бессмысленным, категории событийности, мотивации повествования разрушаются и заменяются как бы случайными мелочами, которые в конце концов окажутся решающими в тайном механизме интер-акций героев и интра-акций внутри сознания и бессознательности. Мелочи не столько играют роль «рандомизатора», т. е. генератора случайностей, сколько роль индексов, индикаторов, которые можно «читать» как следы, как симптомы глазами криминалиста или врача, аналитика.

2. Конец прекрасной речи: От афазии к апофатизму

Разрушение «прекрасной речи»[4] в рассказах или романах Гоголя и молодого Достоевского характеризует переход от романтизма к раннему, «авангардистскому» периоду реализма в 40-е годы. Установка на гладкость, совершенство, изящность или «риторичность» заменяется (как во всех позднейших авангардах) установкой на несовершенство, демонстративной анти-эстетичностью, грубостью и «антириторичностью»; письменность все больше получает признаки актуальной речи и спонтанной устности со всеми «ошибками» и ляпсусами, характерными для «сказа» нелитературного, глупого рассказчика-*идиота.* Типичны для него — непрофессиональность в использовании фразеологизмов и дискурсивных шаблонов, постоянные отклонения от главной темы, крайняя

---

[3] О понятии «дискурс»: *Frank M.* Zum Diskursbegriff bei Foucault // Diskurstheorien und Literaturwissenschaft / Ed. J. Fohrmann, H. Müller. Frankfurt a. M., 1988. S. 25—44; *Forget Ph.* Diskursanalyse versus Literaturwissenschaft? // Ibid. S. 311—329. О традиции «плохого стиля»: *Zholkovsky A.* Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History. Stanford, 1994. Pp. 17 ff.; *Popkin C.* The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol. Stanford, 1993.

[4] *Lachmann R.* Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994. S. 300 ff. — О роли непрофессионального дискурса в поэтике абсурда у Даниила Хармса: *Hansen-Löve A.* Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) // Poetica. 1994. Bd. 26. S. 308—373.

имплицитность высказываний (как будто слушатели были интимным образом знакомы со всеми подробностями личной жизни говорящего). Рассказчик-идиот страдает от разговорчивости и болтливости. Как писатель он — графоман.

Таким образом, «плохой стиль» и дефектный дискурс становились новыми приемами авангардистской фазы реализма, «антиэстетизм» которой так похож на сходные тенденции в раннем символизме, в футуризме или неопримитивизме 10-х годов или в поэтике абсурда у Обэриутов. Небезинтересно продолжение этой традиции и в антикрасноречивости московских концептуалистов — как, например, у Д. Пригова или И. Кабакова, которые еще раз пародируют уже пародийные приемы интеллектуально ограниченного рассказчика в раннем реализме.[5]

Поэтика сказа в «натуральной школе» или в первой фазе реализма характеризуется победой «бессюжетности» в нарративных жанрах, даже торжеством антинарративности и установки на речевые дискурсивные акты и приемы. В основе этого процесса лежало стремление переоценки того, что раньше казалось «красивым» или «противным», «подходящим» или «ошибочным». Намеренно «плохой стиль» играет установками на неумение, непрофессиональность с одной стороны и — «профессиональным дилетантством» с другой. «Своё» и оригинальность самовыражения автономного «я» рассказчика в раннем реализме почти целиком поглощается «чужими словами», сильно шаблонизированными фразами типичных дискурсов, общих мест и мнений в смысле «common sense».[6]

Точке зрения говорящего свойственно отсутствие собственности; индивидуальность не в изобретении или генерировании неповторимого и оригинального, она сводится к идиосинкразической неповторимости, к комбинированию заданных формулировок, беглых фраз и иногда только маркированных социолектов.

Идиолект «сказа» не обладает признаками автономности: «я» — перекрещение дискурсивных «линий» и риторических привычек культурных или субкультурных стилей или жанров сообщения, но не в смысле аффирмативной социостилистики, но, как раз наоборот, в *бессмыслице* неподходящих, несоответствующих, непригодных дискурсов, сочетание которых результирует в поле зрения идиота, т. е. неповторимого челове-

---

[5] *Hansen-Löve A.* Kunst / Profession: Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus // Lost Paradise: Positionen der 90er Jahre / Ed. B. Steiner. Stuttgart, 1995. S. 74—102.

[6] *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. 2. Aufl. Amsterdam, 1986. S. 255 ff.; *Лахузен Т.* Инверсия утопического дискурса: О «Записках из подполя» Ф. М. Достоевского // Wiener Slawistischer Almanach. 1987. Bd. 20. S. 5—40.

ка, внутренняя красота, искренность и правда которого прячется под отвратительной или, во всяком случае, банальной коже плохого стиля: «расскажу вам без слога, а так, как мне на душу господь положит» («Бедные люди», 184)[7].

Трагедия или комизм только в том, что и в этом случае плохой стиль не автоматически приводит к искренности и аутентичности. Литературная некомпетентность Девушкина приводит читательницу в этом романе к предположению о его импотентности. Девушкин в конце концов понимает, что в реальности торжествует деловитый человек, потенциал которого не в «слоге», но в делах:

> «Да, дела… у господина Быкова есть дела — конечно» («Бедные люди», 199); «…слогу нет, Варенька, слогу нет никакого. Хоть бы какой-нибудь был! Пишу, что на ум взбредет…» (93); «А то у меня и слог теперь формируется… А, родная моя, что слог. Ведь вот я теперь и не знаю, что это пишу, никак не знаю, ничего не знаю и не перечитываю, и слогу не выправляю, а пишу только бы писать, только бы вам написать побольше… Голубчик мой, родная моя, маточка вы моя!» (208).

Апофатический жанр «плохого стиля» доводит, в конце концов, до регредирования героя до младенческой болтовни, отечественная литература поглощается «материнским лепетом» и афатическим заиканием.

Как рассказчик в «Мертвых душах», так и рассказчик «Двойника» все время жалуются на неспособности к красноречию: «О, если бы я поэт! […] Нет, я бы начал свою поэму обедом…» («Двойник», 236)[8].

«Идиотский сказ», таким образом, измеряет пограничные зоны между молчанием и болтовней, между пустословием и (непроизвольными) мудростями, между апофатическими приемами парадоксального высказывания невыразимого — и афатическими симптомами больного или, во всяком сучае, (мнимо-)глупого человека: «Ну-с, от кого же-с… то есть я хочу сказать, кто тут именно […] — Ну-с, дальше-с. […] Ну-с, да-с; ну, и ничего-с […] — Нет-с. […] — То есть как же-с! Да-с! Ну, нет, ничего…» (266). В случае Голядкина подобная *афазия* разбивает языковое сознание, шизофренный дискурс не только тематизируется в романе, но организует весь текст: «Бездна тянет его, и он прыгает, наконец, в нее сам» (255); «Именно не я, не я, да и только! — говорил господин Голядкин […]. Я, я ничего, — шептал он через силу, — я совсем ничего, это вовсе не я…» (214).

В «Записках из подполья» развивается парадоксальная теория о том, что каждый порядочный человек должен быть «больным» и что «нор-

---

[7] *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956—1958. Т. 1. В дальнейшем все цитаты из «Бедных людей» даются по этому изданию.

[8] Там же. В дальнейшем все цитаты из «Двойника» даются по этому изданию.

мальный человек и должен быть глуп» (103)[9]. За рациональным миром лежит «мир иной», где «2 х 2» равняется не 4 — а 5, где нет законов природы, но есть мир свободы, кажущейся «глупости» (105) и «болтовни»: «Пусть, пусть я болтун, безвредный, досадный болтун, как и все мы. Но что же делать, если прямое и единственное назначение всякого умного человека есть болтовня, то есть умышленное пересыпание из пустого в порожнее» (108).

Царство свободы, где уже не требуются «выгоды» (в смысле Чернышевского)[10], где есть только «прекрасное и высокое», приводит парадоксальным образом к освобождению речи, которая с точки зрения разумного и практического мышления должна показаться «глупой» и «компрометированной» (111), так как она выражение «собственного, вольного и свободного хотенья» (113). Такая свободная речь — капризная, произвольная, противоречивая, беспредметная, оказывается победой свободной риторики. Но в рамках современной, повседневной жизни эта свободная речь прячется под обрывками разговора или сказа «глупца» и болтуна, «бессознательность» (115) которого соответствует его фантастичности (116). Фантаст, как самоописание человека из подполья, «выдумает разрушение и хаос» (116) и «фантастические мечты».

В конце концов от читателя остается больше ничего как конвульсивная реакция «смеха», в котором все противоречия поглощаются: «Ха-ха-ха! да ведь хотенье-то, в сущности, если хотите, и нет! — прерываете вы с хохотом…» (115). Анаграмматическая связь между «ХОтением» и «ХОХОтом» подчеркивает трагикомичную карневализацию соотношений между автором и читателем.

3. Дискурс исповеди: конфессия как прием

Почти все герои-рассказчики Достоевского произносят «исповедальные» речи, конфессии, так как для Достоевского всякое повествование носит обнаженный или скрытый характер исповеди или обвинения. В таких дискурсах нет «тайны исповеди», как раз наоборот: исповедь произносится, выкрикивается перед (выдуманной) публикой, перед которой исповедающий искренне или ложно *обнажает* свои тайны, грехи, слабые места. Именно исповедь — это в дословном смысле апокалип-

---

[9] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 5. В дальнейшем все цитаты из «Записок из подполья» даются по этому изданию.

[10] О Чернышевском см. *Paperno I.* Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study of the Semiotics of Behavior. Stanford, 1988; *Frank J.* Dostoevsky: The Stir of Liberation: 1860—1865. Princeton, 1986. Pp. 230 ff.

сический жанр, т. е. дискурс «открытия» и «обличения», «демаскирования».[11]

Но кто фигурирует как адресат? Это читатель, критик, исповедник, Бог — или черт (знает кто)? Во всяком случае, это фигура фантастическая, но не в романтическом или аналитическом, структуральном, дискурсивном смысле. Иногда адресат выступает как нейтральная публика, как абстрактный, немаркированный читатель, но в большинстве случаев этот адресат показывается как «конструкт» или «конструкция» повествователя-конфессора.[12]

В этом смысле фантастичность самого повествовательного, дискурсивного процесса и всех его инстанций — не в невероятности или ирреальности инобытия.[13] Как раз наоборот, фантастичность состоит в позиции адресата в дискурсивной интеракции, с одной стороны, и в невероятной нарративной роли рассказчика, который одновременно живет и пишет, синхронно производит жизненный и литературный текст, с другой стороны.

Исповедь адресована к судейской позиции, которая одновременно внутри и вне исповедующегося, находящегося постоянно в состоянии стыда, неловкости и комичности. Судья, как и фантастическая фигура рассказчика или слушателя, выступает и объектом и субъектом высказываний.

> «Но стыдился я сам и себя самого! *Я сам был судьею себе*, и — о боже, что было в душе моей! Но не стану описывать этого адского, нестерпимого чувства и этого сознания грязи и мерзости. Но всё же я должен признаться, потому что, кажется, пришло тому время» (420).

---

[11] Для З. Фрейда невротический дискурс всегда носит черты исповеди (*Freud S.* Gesammelte Werke. Bd. 8. 7. Aufl. Frankfurt a. M., 1978. S. 363—374; *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 263; *Ермаков И. Д.* Исповедь в творчестве (2-ая половина 20-х гг.) // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 56—75. О поэтике исповеди у Достоевского: *Gerigk H.-J.* Versuch über Dostoevskijs «Jüngling»: Ein Beitrag zur Theorie des Romans. München, 1965. S. 192 ff; *Holthusen J.* Zur Bewußtseinsdarstellung im Realismus: Beichte und selbstenthüllende innere Rede bei Dostoevskij // Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer. Amsterdam, 1983. Pp. 363—380; *Frank J.* Dostoevsky: The Stir of Liberation… Pp. 230 ff.; о функции исповеди у Лермонтова: *Hansen-Löve A.* Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs «Geroj našego vremeni». Teil II // Russian Literature. 1993. Vol. 33. Pp. 413—423.

[12] «Настоящий» герой «Комедии» [т. е. «Божественной комедии»], как и настоящий герой каждого романа Достоевского — сам читатель» (*Бицилли П. М.* Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника» // О Достоевском II / Под ред. А. А. Бема. Прага, 1929. С. 29). См. *Eco U.* Lector in fabula. Milano, 1979. München, 1987.

[13] *Grübel R.* Die triadische Zeichenpraxis im phantastischen Realismus von Dostoevskij // Zeichen und Realität / Ed. K. Oehler. Tübingen, 1984. S. 487—496.

Несомненно судья у Аркадия — садо-мазохистская инстанция, напряженное любопытство слушателя, который вмешивается, как «вуаэрист», в интимные дела героя-рассказчика. Садизм слушателя и мазохизм говорящего тут чередуются с мазохизмом адресата и садизмом рассказчика[14]:

> «Я осознавал это и тогда, но только отмахивался рукой; теперь же, записывая, *краснею*» (230); «Читатель, кажется, видит, что я *не щажу себя* и припоминаю в эту минуту всего себя тогдашнего, до последней гадости, чтоб было понятно, что потом могло выйти» (232); «И вот, никогда не забуду и с гордостью вспомяну, что я *не* поехал! Это *никому не будет известно*, так и умрет, но довольно и того, что это мне известно и что я в такую минуту был способен на благороднейшее мгновенно!» (225).

Обещания Аркадия, что он намерен высказать «полную правду», максимализм намерений и претензий, все это никак не приводит к исполнению обещанного, как раз наоборот, то, что обещается, как правило не исполняется, но исполняется то, что никогда не было обещано. Из этого со временем (чтения) становится ясно, что исповедь никогда не добьется цели, что процесс исповеди важнее достижения искренности или даже прощения грехов.

Крайний нарциссизм героя производит только мнимые «обнажения» и «самообвинения»; самое главное тут не искренность, а эксгибиционизм, автоэротический акт демонстрации психических и даже физических «внутренностей». Демонстративный характер исповеди и стыдливо-бесстыдного дискурса самообнажения рассказчика и рассказывания подтверждается и интертекстуальными указаниями, когда Аркадий цитирует Руссо, как праотца автометаописания и автоаналитического интроспективного повествования[15]:

> «Я сообщил раз студенту, что Жан-Жак Руссо признается в своей „Исповеди“, что он, уже юношей, любил потихоньку из-за угла выставлять, обнажив их, обыкновенно закрываемые части тела и поджидал в таком виде проходивших женщин. Студент ответил мне своим „тюр-люр-лю“» (78).

Важнее, чем катартическое чувство виновности, для Аркадия — чувство стыда; он готов на искренность и открытость только в тех случаях, когда его роль ему кажется не слишком неловкой, неприятной, дискредитирующей:

---

[14] О психопоэтике садизма ср. *Смирнов И. П.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 181 сл.

[15] *Лотман Ю. М.* Руссо: русская культура XVIII — начала XIX века // Жан Жак Руссо. Трактаты. Л., 1969. С. 603 сл.; *Feuer Miller R.*. Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confessions Reconsidered // Western Philosophical Systems in Russian Literature. Los Angeles, 1979. Pp. 89—101; *Holthusen J.* Zur Bewußtseinsdarstellung… S. 365.

«Вот как бы я перевел *тогдашние мысли* и радость мою, и многое из того, что я чувствовал. Прибавлю только, что здесь, в сейчас написанном, вышло легкомысленнее: на деле я был глубже и стыдливее. Может, я и теперь про себя *стыдливее*, чем в словах и делах моих; дай-то бог!

А может, я очень худо сделал, что сел писать: *внутри безмерно больше остается*, чем то, что выходит в словах» (36).

И здесь искренность и безусловность (исповеди, признаний) вступает в конфликт с условностью литературных ассоциаций и интертекстуальных связей. Эксгибиционизм на литературном уровне явно соотносится с эксгибиционизмом в сексуальном смысле, как это обнаруживается в рамках дискуссий о гинайкофобном поведении героя. Часто исповедь первертируется до попытки сближения к женщине и в тех случаях, когда конкретная цель исповеди — мужчина или даже отец (Версилов):

«Он выслушивал *нежно, как женщина.* Главное, он сумел сделать так, что я ничего не *стыдился*; иногда он вдруг останавливал меня на какой-нибудь подробности; часто останавливал и нервно повторял: „Не забывай мелочей, главное — не забывай мелочей, чем мельче черта, тем иногда она важнее“» (223).

Таким образом, акты обнажения подростка превращают адресата в женщину или, вернее, адресат получает те женские признаки и качества, в которых Аркадий не в состоянии признаваться, которые он должен вытеснить, перенести на другого:

«Я ощущал необъятное наслаждение в этой исповеди ему, потому что видел в нем задушевную мягкость, такую глубокую психологическую тонкость, такую удивительную способность угадывать с четверть слова». (223)

Исповедь мазохиста становится, таким образом, «обнажением» в двояком смысле слова: самообнажением героя перед адресатом, вымышленным как «женщина» — и обнажением «*женственности»* внутри собственного «я», или, вернее, женственности подсознания: «…что он, уже юношей, любил потихоньку из-за угла выставлять, обнажив их, обыкновенно закрываемые части тела…» (78). Перед нами разыгрывается смешение планов писания-говорения — и автоконцептуализации «я» героя — «обнажение приема» и в то же самое время «обнажение женственности» как субъекта и как объекта, как агенса и пациенса исповедального дискурса. Вербальные процессы самообнажения соотнесены с психическими или телесными актами обнажения, или демонстративными, скандальными акциями. Объективизация непризнанных качеств принимает нередко резко конкретную, персональную форму, если «идеи-чувства» выступают как идолы фиктивного мира фантазий подростка.

«Всё это я *таил* с тех самых пор в моем сердце, а теперь пришло время и — я подвожу итог. Но опять-таки и в последний раз: я, может быть, на целую половину или даже на семьдесят пять процентов налгал на себя!» (420-421).

«Все эти последние *бессвязные фразы* я пролепетал уже на улице. О, я всё это припоминаю до *мелочи*, чтоб *читатель* видел, что, при всех восторгах и при всех клятвах и обещаниях возродиться к лучшему и искать благообразия, я мог тогда так легко упасть и в такую грязь! И клянусь, если б я не уверен был вполне и совершенно, что теперь я уже совсем не тот и что уже выработал себе характер практическою жизнью, то я бы ни за что не признался во всем этом читателю» (360).

Искренность и беспощадность мотивируется автотерапевтическими целями человека, который «ex post», с позиции взрослого, знающего описывает ошибки молодости. Дискурс самообвинения парадоксальным образом, или, вернее с целью парадоксальной интенциональности[16], суггерирует мнимую зрелость бывшего подростка; вербализация выступает как (ложная, но желанная) реализация автоконцептуализации героя, ожидающегося от себя превращения в нового человека:

«…я сел писать, чтоб *судить себя*» (363); «Но *стыдился* и сам и себя самого! Я сам был *судьею себе*, и — о боже, что было в душе моей!» (420); «О, низость! […] Читатель, я начинаю теперь историю моего *стыда и позора*, и ничто в жизни не может для меня быть постыднее этих *воспоминаний*» (163).

«Фантастичность» — категория не тематическая, а конструктивная в том смысле, что она указывает на проектированность всех идеалов, в частности, идеализации отца как представителя «над-я» героя. «Фантастический идеал» (62—63) отца, в конце концов, разлагается, разбивается, вследствие чего не остается ничего кроме смешной «куклы»: «Довольно было и того, что моя фантастическая кукла разбита и что я, может быть, уже не могу любить его больше» (63).

Но вместо того, чтобы стать новым, зрелым и полноценным человеком, Аркадий обнажает старую, архаичную «природу» человека, как существа, все время жаждущего власти. Единственное, чем Аркадий профессионально владеет, — это именно та аппаратура власти, правила которой он лучше всех использует, когда он в то же самое время их скрывает перед самим собой.

Есть немало ситуаций, когда Аркадий вольно или невольно выбалтывает «правду». Таким образом развивается тип повествования, где комбинируются совсем различные приемы: во-первых, традиция рас-

[16] Аллегория и ирония — два жанра, где оценочная позиция говорящего и высказывание не совпадают. Ср. *de Man P.* The Rhetoric of Temporality // de Man P. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis, 1982. Pp. 186—228.

сказчика, прямо сообщающегося с публикой (романтическая ирония, приемы прямого разговора рассказчика с читателем в текстах Стернианства и т. п.); во-вторых, техника криминалиста или адвоката, судебного следователя, или техника допроса (ср. «Преступление и наказание»). В обоих случаях говорящий старается указать на «полифоничность» внутри речи противника и на разные позиции и интерпретации одного и того же происшествия.

Если в смысле Фейербаха Бог — это изобретение, проекция человека, то для Аркадия Макаровича главный слушатель дискурса исповеди — это Бог-слушатель, которому соответствует Бог-повествователь, который все знает, несмотря на то, что он постоянно посылает сигналы незнания, непонимания. Искусство автора состоит в том, что повествователь изобличается в виновности, или вернее, сам становится волей-неволей изобличителем. Этот сложный процесс самоизобличения говорящего дает авторскому читателю возможность аналитического, критического понимания различных точек зрений, дискурсов и дискурсивных стратегий. Таким образом, над глупыми, синтетическими слушателями Аркадия стоит «sophisticated reader», занимающий позицию аналитического наблюдателя.

4. Lector in fabula или изобретение читателя

Таким образом, способности знания и понимания у читателей и автора редко совпадают. Наоборот, Аркадий часто сомневается в интеллектуальных способностях собеседника, которого он в то же самое время понимает как собственную конструкцию, как изобретение и проекцию собственного «над-я». Можно даже сказать, что существует целая иерархия подобных проекций, владеющих различными видами дискурсов и смотрящих с совсем различных позиций на события и мнения героев и рассказчика.[17]

> «Тем не менее беда совершилась. Кстати, надо поправиться: улетев в облака, я забыл о факте, который, напротив, надо бы выставить прежде всего, а именно: началось у них прямо *с беды.* (Я надеюсь, что *читатель не до такой степени будет ломаться*, чтоб не понять сразу, об чем я хочу сказать)» (11).

> «Вообще, все эти мечты о будущем, все эти гадания — всё это теперь еще *как роман*, и я, может быть, напрасно записываю; пускай бы оставалось под черепом; знаю тоже, что этих строк, может быть, никто не прочтет; но если б кто и прочел, то поверил ли бы он, что, может быть, я бы и не вынес ротшильдских миллионов? Но самого господина канцлера. Эту в высшей сте-

[17] *Gerigk H.-J.* Versuch über Dostoevskijs «Jüngling»… S. 37 ff., S. 44 ff., S. 58 f.; *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 229 ff.

пени *постороннюю* и не подходящую к делу заметку я вставляю, конечно, не для сравнения, а тоже для памяти. (Разъяснение для слишком уж грубого *читателя.*)» (76-77).

Нередко Аркадий таким читателям суфлирует, подсказывает псевдомнения, внушает им собственную позицию — или сам становится объектом внушения со стороны этих голосов, предрассудков и предвзятых мнений. Поэтому так часто рассказчик выступает в роли комментатора, нередко дающего свои оценки событий, свои мнения и интерпретации, забывая при этом о самом рассказе об этих событиях.

Он постоянно теряет способность ориентироваться, совершенно запутывается — но все это происходит «как бы», так как «режиссура» организирующего автора за кулисами держит «нити» повествований, описаний и разнородных дискурсов в его руках, или, вернее, в голове. Путаница, бессюжетность, хаотичная ассоциативность сериализаций высказываний-предрассудков говорящих — все это суверенно и строго калькулируется с позиции автора-демиурга, профессионально учитывающего все возможные возражения, предвосхищающего все ответы-реакции читателя-реципиента[18], даже несуществующие. Таким образом, хаотичность и бессюжетность, непонятность и бессмыслица только мнимые, на самом деле — в безумии есть свой метод, в беспорядке — сложная, парадоксальная, но все же точно работающая система.

Аркадий часто пользуется формулами объяснений, комментирующих когнитивные способности читателей. Поэтому он все время предвосхищает события, возможные реакции, забегает вперед — или возвращается к событиям, ничего общего не имеющим с ожидаемым сюжетом, с ходом событий:

«Теперь — совсем о другом.

Я всё возвещаю: „о другом, о другом“, а сам всё продолжаю строчить об одном себе. Между тем я уже тысячу раз объявлял, что вовсю не хочу себя описывать; да и твердо не хотел, начиная записки: я слишком понимаю, что я нисколько не надобен читателю. Я описываю и хочу описать других, а не себя, а если всё сам подвертываюсь, то это — только грустная ошибка, потому что никак нельзя миновать, как бы я ни желал того. Главное, мне то досадно, что, описывая с таким жаром свои собственные приключения, я тем самым даю повод думать, что я теперь такой же, каким был тогда» (280-281).

«Я сейчас вообразил, что если б у меня был хоть один читатель, то наверно бы расхохотался надо мной, как над смешнейшим подростком, который, со-

[18] Это типично для дискурса предрассудка. Ср. *Bernstein M. A.* The Poetics of «Ressentiment» // Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges / Ed. G. S. Morson, C. Emerson. Evanston, 1989. Pp. 197—223.

хранив свою глупую невинность, суется рассуждать и решать, в чем не смыслит» (10).

Сам процесс (в двояком смысле слова) объяснений ставится под сомнение, всяческие попытки найти связывающую нить, «сюжет», осмысляющие факторы и мотивации в хаосе событий и интересов — разрушаются:

«Я решаюсь, так сказать, *открыть ее читателю*, и тоже для ясности дальнейшего изложения. Да и не только читатель, а и сам я, сочинитель, начинаю путаться в трудности объяснять шаги мои, не объяснив, что вело и наталкивало меня на них. Этою „фигурою умолчания“ я, от неуменья моего, впал опять в те *„красоты“ романистов*, которые сам осмеял выше» (65).

В «Записках из подполья» приемы «конструирования» читателя как и изобретения героя нередко обнажаются: «Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство» (122). Даже если слушателю удается высказать собственное мнение, его реплики всегда оказываются чистой симуляцией, трюком или обманом центральной фигуры «Записок», так как все слова «собеседника» или слушателя остаются высказываниями в рамках речи героя, для которого самостоятельный, автономный «собеседник» просто немыслим. Собеседник как олицетворение «чужого слова» несомненно остается в рамках речевой компетенции героя, который сам доминируется автором.

«Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть задумалось и *литературную форму* приняло…» (122)

Агрессивность против изобретенного читателя проходит через (во) все монологи подпольного человека: читатели принуждаются слушать оскорбления резонера, «желается иль не желается вам это» (101).

И для Аркадия в «Подростке» публика — это существо «фантастическое»[19] (72) и результат всевозможных коммуникативных и интеракциональных обратных связей и «double bindes». С одной стороны, слушатель актуализируется, с другой, он постоянно ругается над ним, прерывается, просто напросто унижается и уничтожается:

---

[19] *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995, С. 193—258. Приложение 5: «„Фантастический“ в понимании и словоупотреблении Достоевского» (С. 221—222).

«Сделаю предисловие: читатель, может быть, ужаснется откровенности моей исповеди и простодушно спросит себя: как это не краснел сочинитель? Отвечу, я пишу не для издания; читателя же, вероятно, буду иметь разве через десять лет, когда всё уже до такой степени обозначится, пройдет и докажется, что краснеть уж нечего будет. А потому, если я иногда обращаюсь в записках к читателю, то это только прием. Мой *читатель — лицо фантастическое*» (72).

Известная романтическая игра с обращением к несуществующему читателю в неопубликованном тексте, находящемся в рамках уже изданного, известного, даже «классического» шедевра, у Достоевского доводится до абсурда, так как протагонист-резонер хорошо знает, что он сам играет роль в рамках романа:

«Я же пишу для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только для показу, потому что так мне легче писать. Тут форма, одна *пустая форма, читателей же у меня никогда не будет*» (122).

Здесь перед нами классический случай парадоксального высказывания в духе предмодернистской *апофазии*, состоящего в том, что рассказчик с одной стороны производит коммуникативный акт и, в то же самое время, отрицает один из конститутивных элементов всякой коммуникации — слушателя, несмотря на то, что он постоянно обращается к несуществующему слушателю.

Апофатическая исповедь использует адресованную речь только из-за «формальных причин», как будто существо коммуникации — в эвидентности содержания, или интенсивности выразительных актов. Но все эти акты непосредственности и тотальности у Достоевского всегда сопровождаются торжеством «условностей» речеведения и дискурсивности, авторефлексивность высказываний иногда даже так сильно тематизируется, что «главные мотивы» и цели сообщений и монологов забываются или оказываются только поводом для развертывания разнородных мета-речей. «Формальность» дискурсивных и коммуникативных условностей таким образом становится главным «содержанием». «Приемом» («Подросток», 72) она выступает как главный «герой» высказываний. Нарративные «герои» сводятся к функции олицетворения этих речевых и дискурсивных приемов. «Главное» в исповеди, т. е. «тайна», внутреннее сокровище, подсознательные желания и стремления или совсем не трогаются — или прячутся в случайных, второстепенных, невидных местах речей. Главное — т. е. тотальность «правды» — часто передается мимоходом, попутно, между прочим.

Граница между «главным» и «случайным» постоянно в движении, разница между «ложью» и «правдой» стирается в ходе повышения ин-

тенсивности экспрессии: все риторические приемы «возвышения» и «снижения» темы высказываний служат «тотализации» дискурса: «Я ничем не хочу стесняться в редакции моих записок. Порядка и системы заводить не буду. Что припомнится, то и запишу» (122).

Беспорядок, антистиль, все недостатки и ошибки служат повышению напряжения, до того, что иногда кажется, беспорядок, хаос, ошибка — т. е. «грех» на уровне эстетики и этикета — всё это является воротами к «правде». Плохой стиль следовательно — это типичное для героев Достоевского заключение — считается предпосылкой для нефальшивого тона в стремлении к тотальности выражениия. С другой стороны, письменность и все жанровые формы высказывания («литературность») «ложны», неискренны, пусты (123). Но как без грехопадения нет воскресения, так и без падения в ложные формы дискурса — нет спасения (литературы). Самое главное тут — парадоксальная техника повышения степени «ложности», субверсивная тактика усиления дефектности речи, преувеличение пошлости и «не-красивости». Если для Чернышевского ставился вопрос «Что делать?», то для Достоевского центральным вопросом является — «Как писать?» или, точнее, как «повествовать», как быть «романистом» после исчерпанности традиционного романа. Так мы читаем в «Записках из подполья»:

> «…мне было стыдно, всё время как я писал эту *повесть*: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание. […] в романе надо героя, а тут *нарочно* собраны все черты для антигероя…» (178).

Единственное, что человек из подполья может учитывать для себя — это радикальность и интенсивность, напряженность и крайняя последовательность речевого поведения, вступающего на место действия:

> «…я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить […] Так что я, пожалуй, еще „живее“ вас выхожу» (178).

Сама интенсивность высказывания сопровождается «бессвязностью», «бессюжетностью» и даже «беспредметностью» речи. Здесь, и в частности в «Подростке», все дискурсивные акты являются *откладыванием «*главного», «différance» в смысле Деррида; автономная речь замещает гетерономность действий и «действительности». Поэтому риторическая «фигура умолчания», т. е. *апофатический* прием «Aposiopesis» вступает в центр всех металогизмов в дискурсивном космосе Достоевского. Сам Аркадий обнажает этот прием, если пишет: «Этою *фигурою умолчания* я, от неуменья моего, впал опять в те „красоты“ романистов, которые сам осмеял выше» (65).

Больше всего «Aposiopesis» вторгается в поток речи, если говорящий приближается к «главному», к «невыразимому» и «невыносимому»,

описываемому таким образом «ex negativo», т. е. приемами апофатического дискурса, работающего иногда даже прямыми формами «умолчания», эллипсиса, фрагментарности:

> «Но чтоб продолжать дальше, я должен предварительно забежать вперед и объяснить нечто, о чем я совсем в то время не знал, когда действовал, но о чем узнал и что разъяснил себе вполне уже гораздо позже, то есть тогда, когда всё уже кончилось.[…] И потому сделаю прямое и простое разъяснение, жертвуя так называемою художественностью…» (322)

5. Герои романа как читатели романов

Если, с одной стороны, Аркадий все время настаивает на нелитературности описанных фигур, то поражает, с другой стороны, начитанность героев: Они даже выступают как персонификации тех текстов, которые они читали. Этот чисто романтический прием (ср. пушкинский «Евгений Онегин» или Сильвио в «Выстреле») у Достоевского принимает крайние формы. Таким образом, например, Версилов приближается к Софии под влиянием чтения повестей «Антон Горемыка» или «Полинька Сакс». Несмотря на недооценки романов со стороны Аркадия — это чтение влияет на фигуры так же, как пресловутые «факты» и объективные факторы. Первая встреча сына с отцом состоится во время выступления Версилова в инсценировке пьесы Грибоедова «Горе от ума». Подобным образом Аркадий познакомится с отцом в роли актера, когда он сам выступает декламатором басен Крылова.

> «— Кое-что припоминаю, мой милый, именно ты что-то мне тогда рассказал… басню или „Горе от ума“, кажется? Какая же у тебя память, однако!
> — Память! Еще бы! Я только это одно всю жизнь и помнил» (290).

В цитированных текстах нередко спрятан «ключ» к пониманию акций и реакций (цитируемых) героев. Так, например, басня Крылова, которую Аркадий рассказывает перед отцом, содержит указания на отношения женщин к отцу; цитаты из пушкинской пьесы «Скупой рыцарь» косвенно служат мотивацией в рамках ротшильдской идеи.

> «Я еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого рыцаря у Пушкина; выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил! Тех же мыслей я и теперь» (75).

Больше всего Аркадий любит мелодраматические монологи, как, например, монологи Отелло, Евгения Онегина перед Татьяной, монологи из «Отверженных» Виктора Гюго, «Лавки древностей» Диккенса. Трагикомичные черты получает интертекстуальность в идее пошлого Тришатова написать оперу на тему «Фауста».

> «Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из „Фауста“. Я очень люблю эту тему. Я всё создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно: Dies irae, dies illa!» (432).

Совсем другую роль играют фольклорные рассказы или анекдоты, как, например, рассказ о камне (рассказанный хозяином Аркадия в присутствии Версилова) — или сильно стилизованные агиографические легенды Макария (ср. «Рассказ о солдате», «Рассказ о чуде в городе Афимьевск»). Если анекдоты высокой культуры представляют «ложное сознание» и культурное «над-я» героев, то фольклорные жанры указывают на коллективное подсознание «народа»: Сознательное «я» героев или рассказчика колеблется между обоими уровнями, над- и субкультурные мотивы и нарративы перекрещиваются в дискурсе рассказчика, который таким образом становится не столько источником, сколько целью повествования, или медиумом высказываний, понимать которые он сам не в состоянии.

6. Принцип «обоюдности» в «Подростке»

Центральное начало, регулирующее соотношения фигур в романе Достоевского — это всеобъемлющий принцип *обоюдности* всех героев в том смысле, что каждая фигура показывается с разных, даже противоположных оценочных и функциональных позиций, которые часто меняются местами: каждый герой может показаться активным и пассивным членом соотношения, ложным и верным, мужским и женским, эротическим и мистическим, народным и интеллектуальным и т. п. Если в других романах Достоевского этот принцип обоюдности разыгрывается на уровне виновности под знаком формулы *каждый перед каждым виноват* (как, например, в романе «Братья Карамазовы»), то в «Подростке» этот принцип приобретает более аналитические, систематические признаки. Как в терапевтической игре в ходе повествования каждый герой или участник принимает признаки и качества, оценки и функции других.

Бинарная и триадная конфигурации героев или героинь (Аркадий — Версилов — Макарий, Аркадий — Версилов — Катерина, мать — сын — сестра и т. д.) — все эти функции и отношения сильно динамизируются с целью показать каждого в роли или на месте другого/других. Сама фамилия «Версилов» указывает на способность героя, показываться с разных сторон, играть или танцевать перед другими.

В конце концов все эти позиции *нейтрализованы*, все противоречия исчерпаны, роман, или записки к роману, кончаются в тот момент, когда все эти потенциалы проиграны. Слово Апостола Павла, что каждый (христианин), все верующие должны «быть всем всё», принцип, усвоенный в частности иезуитами в их миссионерской технике, этот субверсивный принцип ассимиляции и диссимиляции организует и соотношения фигур в романе Достоевского — и (транс-)фигурирует риторическую и дискурсивную технику романа.[20]

Первый шаг к такому типу многосторонности и обоюдности — это мультиперспективное описание одинаковых происшествий, например, скандал Версилова в Бад Эмсе, совсем различные и противоречивые версии которого сосуществуют и показываются как эквивалентные, как разные стороны одного и того же целого. Подобная плюрализация оценочных процессов происходит не только между фигурами и событиями, но и внутри героев: интерактивная игра между разными представителями сюжета переносится на внутреннюю сцену, где целостность героя распадается на разнородные и разноречивые «маски», дискурсивные роли и оценочные инстанции.

Аркадий, одновременно жертвующий и жертва, выступает как вредитель, злодей — и как мессия, освободитель и смиритель; он одновременно играет роль сына и любовника отца, он находится в рамках семейных отношений — и в сексуальных, и внесемейных.[21]

Оценочные противоречия нейтрализуются на уровне или психических процессов (подсознание глотает оценочные принципы надсознательности)[22], или на уровне парадоксальной природы религиозного по-

---

[20] «…И результатом этого процесса взаимовлияния и даже взаимообучения аристократа и мужика является Аркадий Долгорукий-Версилов. Версилов, этот „гражданин мира“, европеец, становится в каком-то смысле „руководителем“ Макара, а Макар Долгорукий — это путник, по следам которого должен пройти, по мысли Достоевского, весь русский народ, и он наделяет его аристократической фамилией, приравнивая Макара к „аристократам духа“ […] Таким образом, Достоевский как бы „раздваивает“ фамилию Долгорукова» (*Пустыгина Н. Г.* О фамилии «Долгоруков» в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Проблемы типологии русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1985. С. 37—53).

[21] О сети связей между героями романа Достоевского см. *Цивьян Т. В.* О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток» // Russian Literature. 1976. Vol. 3. Pp. 203—256 («…ситуацию можно описать как калейдоскоп, где ограниченное число стеклышек при малейшем повороте или даже дрожании руки […] складывается в бесчисленные и как будто не повторяющиеся […] комбинации. […] Аркадий — это тот, кто держит калейдоскоп и смотрит в него»).

[22] *Catteau J.* La création littéraire chez Dostoevskij. Paris, 1978. P. 355 ss., P. 381 ss.; *Kent L. J.* The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij, and its Antecedents. The Hague, 1969.

ведения и сознания, где бинарные противоречия и рационалистический дуализм превращаются в комплиментарные стороны одного и того же целого. Все эти процессы нейтрализации и снятия организуют повествовательные и интерактивные системы романа. Роман, таким образом, становится моделью, демонстрирующей всевозможные трансформации и обратные связи в рамках сложных системных соотношений между людьми и институциями; в теории радикального конструктивизма — действительность понимается не как данность, а как заданность, как динамичный процесс постоянного переосмысления, конструирования, проектирования, вымысла и интерпретации.

Принцип обоюдности показывает человека как приобретателя дискурсивных, нарративных и действенно-акционных игр, где, например, «измена» (как этическая категория) показывается как «замена» (как организационная категория) — или как «обмен» функций между участниками в игре. Все соотношения — любовь или ненависть, мир или война, вредное или вспомогательное поведение и т. п. — всё это в конце концов показывается как механизм взаимосвязей, главная цель которого состоит в процессуальности, автономности и системности взаимного конструирования действительности и/или повествования-дискурса.

Нередко дискурсивное поведение занимает место актуального действия, слово или речь дается за счет дела или вещи, потому что с точки зрения пан-коммуникативности цена и смысл вещей и людей состоит в их коммуникативной функции, в роли «медиума» в процессе взаимосвязей. Темы, идеи, идеологемы, вера и т. п. — все это показывается, в конце концов, как «мотивировки» для продолжения игры, как повод для функционирования «машины» обоюдностей. Мысли показываются в функции двигателей, сущность которых как таковых — второстепенна; верования обнажаются как дискурсивные маски (ср., например, «сказ» Макария, положительные качества которого со временем исчезают и превращаются в пошлость слабого и не очень умного человека со всеми маленькими и большими слабостями): Отпадает лицо — и показывается маска, разлагаются сложные и высокие мотивации — и становится слишком ясным и явным механизмом страстей и правил игры.

Одна из мотиваций Аркадия — комплекс неполноценности, он старается мстить за все оскорбления и унижения, связанные с его незаконным происхождением. Но это чувство часто и совсем неожиданно переворачивается в противоположные — гордость, манию величия или сладость жалости к самому себе. Такое поведение соотнесено с «фигурой опрокидывания», с μεταβολή, т. е. с парадоксальным и неожиданным поворотом в аргументации, в оценке и в речевом поведении фигуры. Та-

ким образом, жалость к себе самому легко может превращаться в агрессивное чувство отвращения.

Эта амбивалентность относится ко всем героям. Поэтому нельзя удовлетворительно объяснить отношения Аркадия с отцом исключительно с помощью эдипового комплекса. Его родной отец Версилов никогда не женился на Софии, но духовный, номинальный в двояком смысле отец (Макарий) не живет с матерью героя. Оба «отца» — скитальцы: Версилов путешествовал в Европе, в западной цивилизации, Макарий скитался по России. Как сын родного отца, Аркадий старается, чтобы родители — Версилов и София — жили вместе; в то же самое время он соперник отца в отношении к Катерине Николаевне — и в отношении к матери, которую он требует полностью для себя. С другой стороны он влюблен в отца, который с точки зрения сына получает, как уже было сказано, женские признаки.

Сын влюблен в отца, сын влюблен в Катерину, в которую влюблен тот же самый Версилов. Но модель эдипового комплекса[23] резко осложняется и становится обстоятельством, при котором Аркадий не стремится к физическому овладению матерью или к устранению отца, но, как раз наоборот, становится спасителем отца, когда тот хотел покончить с собой. Еще сложнее показана эта модель в рассказе Макария «О чуде в городе Амфиевск», где мать ведет совместную жизнь с убийцей сына.

Версилов выступает одновременно как хороший и как плохой отец. Как «руководитель» он играет немаловажную роль в жизни сына, даже в большей степени чем Макарий, которого обычно хвалят за его духовное оцовство. Часто Аркадий спрашивает себя, почему Версилов не вмешивался во время «оскорбления»:

> «Вот это-то смирение предо мной от такого человека, от такого светского и независимого человека, у которого так много было своего, разом воскрешало в моем сердце всю мою *нежность* к нему и всю мою в нем уверенность. Но если он так *любил* меня, то почему же он не остановил меня тогда во время моего позора? Скажи он тогда слово — и я бы, может быть, удержался» (172).

Эта амбивалентность персонифицируется для Версилова в Софье и в Катерине; первая представляет собой объект жалостной любви, т. е. ин-

---

[23] *Freud S.* Dostojewski und die Vatertötung // S. Freud. Gesammelte Werke. Bd. XIV. 1968. S. 407: «Dann wird unter der Bedrohung der Männlichkeit durch die Kastration die Neigung gekräftigt, nach der Richtung der Weiblichkeit auszuweichen, sich vielmehr an die Stelle der Mutter zu setzen und ihre Rolle als Liebesobjekt beim Vater zu übernehmen…». Ср. главу «Эдип Фрейда и Эдип реалистов» в кн.: *Смирнов И. П.* Психодиахронологика. С. 81—105.

фантильных сострадательных чувств; другая становится целью эротической любви, смешанной с ненавистью. Первая редуцирована до бесполого материнства, другая играет жалкую роль «femme fatale», она становится жертвой сумасшедших проекций Версилова. Обе женщины занимают крайние позиции, соединить которые Версилов не в состоянии.

Софья, с одной стороны, становится холодной рыбой в руках и глазах Версилова (и даже Татьяны Павловны), с другой, та же самая мать героя получает софиологические признаки, когда она, например, при встрече с сыном в церкви выступает вместе с голубем:

> «Помню еще около дома огромные деревья, липы кажется, потом иногда сильный свет солнца в отворенных окнах, палисадник с цветами, дорожку, а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу; это летом было, и *голубь* пролетел насквозь через купол, из окна в окно…
>
> — Господи! Это всё так и было, — сплеснула мать руками, — и голубочка того как есть помню. Ты перед самой чашей встрепенулся и кричишь: „Голубок, голубок!“» (92).

Мифические черты (Софья как Мать-Земля), мистико-эротические (Софья как «София-Премудрость») и крайне банальные, пошлые черты вместе образуют сложную картину матери. Нейтрализация родных соотношений выясняется в высказывании Софьи, когда она утверждает перед сыном:

> «— Христос, Аркаша, всё простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. *Христос — отец*, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме…» (215).

> «Ну что, если я опять-таки до такой степени лакей, что никак не могу даже того допустить, чтоб от живой жены можно было жениться еще на жене? А ведь это чуть-чуть было не случилось в Эмсе с Андреем Петровичем! Мама, если не захотите оставаться с мужем, который завтра женится на другой, то вспомните, что *у вас есть сын*, который обещается быть навеки почтительным сыном, вспомните и пойдемте, но только с тем, что „или он, или я“, — хотите?» (100).

Таким образом, Иисус Христос, сын божий, выступает как отец человека, мать Аркадия говорит с сыном как с мужем, так как она фигурирует в мистическом плане как «невеста», т. е. одновременно как мать и как любовница, как родовое и пневматическое существо, как мистическая и эротическая личностъ. Так как Макарий намного старше Софьи, то она спокойно могла бы быть его дочерью; таким же образом, собственный сын Софьи, как и она сама в отношении к Макарию, находится на позиции детей. Как Версилов носил Катерину на руках в из-

вестной последней скандальной сцене, так и Макарий носил маленькую Софью на руках (см. 329, 445).

Незадолго до своей смерти Макарий сравнивает себя с библейским Иовом, который смотрит в конце своей жизни на своих «девять детей». Так и Макарий до конца жизни остается в амбивалентной позиции детскости-ребячества: с одной стороны, он предствляет собой новозаветный идеал «божьих детей», с другой стороны, ребячество взрослого или даже пожилого человека кажется неуместным и вредным.

Пошлость и неловкость характера матери корреспондирует с теми же самыми чертами ее мужа, Макария. Оба являются слишком добрыми людьми, но их главная вина состоит в безвинности, в избегании зла, что ведет прямо или косвенно к тому, что другие принуждены совершать злодейства.

Как у матери, у Макария есть отвратительные стороны: его болтливость, самохвальство, его пристрастие к религиозному «кичу» и его стилизованная народность. Все эти сомнительные качества можно понимать как пародию на идеи и идеалы славянофилов. В то же самое время идеалы Версилова, его женевские идеи, тоже подвергаются унижениям и пародии. Самое главное тут не в прямой идеологической критике, но в критическом отношении, обнажении (идеологизированных) дискурсов эпохи.

Отношения между родителями и детьми усложняются также взаимосвязями детей. И здесь эротические и семейные отношения перепутаны, взаимозаменяемы. Неслучайно Аркадий критикует неморальность семейной любви:

> «Я тебя ужасно люблю, Лиза. Ах, Лиза! […] Лиза, у меня не было друга, да и смотрю я на эту идею как на вздор; но с тобой не вздор… Хочешь, станем друзьями? Ты понимаешь, что я хочу сказать?..
> — Очень понимаю» (161).

Внутрисемейные отношения дополняются внесемейными или — полусемейными: Анна Андреевна, родная дочь Версилова, намерена выйти замуж за старого князя Сокольского, ее отчима, в то же время, как Версилов, ее родной отец, старается жениться на Катерине Николаевне, неродной дочери князя. Эта водевильная комедия смешений превращается в модель тотальных отношений всех со всеми. Полифоничность на уровне речеведения соотносится с полигамией всех протагонистов: Все они образуют тотальную семью.[24]

---

[24] Роман «Подросток» как крайная реализация сектантских идей, в частности в сексуальной политике и в отрицании семьи анализируется в статье: *Эткинд А.* Русские скопцы: опыт истории // Звезда. 1995. № 4. С. 131—163.

Не только отец, но сам Аркадий — раздвоенный характер. Это явствует и из его фамилии «Долгорукий», дающей повод для постоянных недоразумений и путаниц. Унизительный вопрос «Князь Долгорукий?» — «Нет, просто Долгорукий» протекает как лейтмотив через весь роман, вследствие чего возникает впечатление, будто весь текст развертывается из этой омонимичности. Как деньги, семья или все другие коммуникативные системы — и наименования окажутся «нейтрализаторами» фундаментальных различий между людьми. Таким образом, и здесь становится очевидным, что «снятие» полярностей (рода, сословия, класса, идеологии) происходит на «поверхности» сигнификантов разнородных дискурсов, указывающее на противоречивые силы и стремления в «глубинных структурах». Преодоление всяческих антагонизмов — явная или скрытая цель всех «героев» романа, что приводит к пересиливанию себя, трансцендированию собственных противоречий.[25]

С одной стороны, правильное произношение фамилии «Долгорукий» относится к неподходящему носителю (т. е. Аркадию — а не князю), с другой, неправильное произношение фамилии оскорбляет соответствующее лицо. Неоднократно обращаются к Аркадию как к Алексею Макаровичу (так например, Сергей Сокольский); в другом месте, в квартире Ламберта, один из жуликов обращается к Аркадию, называя его по фамилии «Долгоровкий».

Так как существуют как минимум два лица с фамилией «Долгорукий», то автор вводит и двух князей Сокольских. Дело сильно осложняется тем обстоятельством, что старый князь Сокольский «собирает» приемных сыновей и дочерей и образует, тем самым, огромную (мнимо-тотальную) семью неродственных членов. Эта мнимая семья ежегодно собирается на именины князя Сокольского, где его фамилия образует центр и общий знаменатель разнородных людей. Таким образом, фамилии и имена, с одной стороны, объединяют людей, с другой, они в состоянии способствовать раздвоению личности (как у Аркадия).

7. Идеалы и идеологемы: «идеи-чувства»

Идеи или идеалы в романе Достоевского, как уже было сказано, не показаны как таковые; Достоевский выступает не как «мыслитель» или философ, но как разоблачитель идей, показанных как двигатели и как конструкции их носителей. И здесь энергетическое и системное истол-

[25] Об омонимичности и об идеологическом характере фамилий в романах Достоевского ср. *Пустыгина Н. Г.* О фамилии «Долгоруков» в романе Ф. М. Достоевского «Подросток». С. 46 сл.

кование мыслей и идеалов приводит к резкому осмеиванию идеологических убеждений. Идеи героев показаны, как правило, в виде «idée fixe», т. е. как постоянные дискурсивные шаблоны и мотивации, которые используются для достижения целей, ничего общего не имеющих с их содержанием. Идеи служат их носителям или для (авто-)манипуляции, или поводом для завуалирования собственных мотивов. Нередко идеи показаны как обсессии, т. е. с точки зрения их захватывающей власти.[26]

В частности у Аркадия (и у Версилова) идеи показаны как двигатели в игре или борьбе за власть, так как центральная «Идея» героя — инструмент прикрытия и вытеснения подлинных и истинных причин и целей. Центральная идея Аркадия — это известный ротшильдский проект:

> «Моя идея — это стать Ротшильдом. Я приглашаю читателя к спокойствию и к серьезности.
>
> Я повторяю: моя идея — это стать Ротшильдом, стать так же богатым, как Ротшильд; не просто богатым, а именно как Ротшильд. Для чего, зачем, какие я именно преследую цели — об этом будет после. Сперва лишь докажу, что достижение моей цели обеспечено математически.
>
> Дело очень простое, вся тайна в двух словах: *упорство* и *непрерывность*» (66; курсив в оригинале — *О. Х.-Л.*).

> «Да, моя „идея“ — это та *крепость*, в которую я всегда и во всяком случае могу скрыться от всех людей, хотя бы и нищим, умершим на пароходе. Вот моя поэма! И знайте, что мне именно нужна моя порочная воля *вся*, — единственно чтоб доказать *самому себе* [курсив в оригинале], что я в силах» (76).

Самое главное в «идее» — это не цель (быть богатым), но сознание и состояние «самости»; идея — это «медиум» без содержания: крепость, пещера, дыра, угол, куда можно спрятаться от мира, от женщин, от неисполняемых желаний (см. 14-15, 47-48, 68, 224).

Явны регрессивные аспекты такого «отступления» («Retrait»), но это тактический отход, демонстративный, со взглядом искоса, чтобы все видели гордость отказа, великодушие нереализации возможного, неиспользования того, что уже в руках. Здесь парадокс «нереализованного действия» доводится до крайности — и, тем самым, до абсурда, так как подобное поведение только тогда может считаться героизмом, когда использование и реализация «потенциала» являются мыслимыми. Но вряд ли можно доверять подростку достижение цели; поэтому и отказ — дело абсурдное, смешное, постыдное.

Версилов указывает на бессодержательность и беспредметность «идей» и «идеалов», служащих только средством отвлечения от реаль-

---

[26] *Бицилли П. М.* Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника». С. 27 («идеи-страсти», «идеи-силы» у Достоевского).

ных проблем и намерений, от сфер «практической жизни». Именно из-за этого бессмысленно и даже наивно чисто идеологическое истолкование романов Достоевского:

> «Но мне все-таки было грустно. Нас таких в России, может быть, около тысячи человек; действительно, может быть, не больше, но ведь этого очень довольно, чтобы не умирать идее. Мы — *носители идеи*, мой милый!..» (374).

С другой стороны, идеологические аргументы и мотивы (например, женевские идеи Версилова, ротшильдский проект Аркадия, религиозный комплекс Макария и т. д.) не только употребляются как поводы для достижения совсем других, противоречивых целей: идеи служат аккумуляторами идеологических дискурсов, где главное не в (досто-)верности аргументации, но в «смысловых жестах», в речевом поведении, во взаимодействии диалогических позиций. Монологический пересказ идеологии или философии романа дает очень противоречивый образ мыслей, или, вернее, набор предрассудков, претензий, мнимых или ложных заключений — но никак не в состоянии дать когерентную систему мировоззрения автора или героев. Так часто описанная внутренняя противоречивость в аргументации надо видеть как дискурсивное поведение, как речевую тактику, но ни в коем случае как прямое выражение стабильных убеждений или умозаключений.

В идеологических дискурсах героев всегда чувствуется характер замены, суррогата, сильная метафоричность. Так, например, центральная идея Версилова — это *антиидея*, т. е. тоска по миру, где нет идей, нет утопических предвосхищений — но все очевидно, «здесь и сейчас», где царствует принцип беспричинной «эвидентности».

Как ни странно, вершина всех утопических и политических желаний Версилова — это простая, неидеализированная, всеобщая семейность, скромная возможность быть ребенком, отцом, матерью. Самое простое, конкретное, скромное — семейная жизнь — занимает место пустого идеала утопического братства всех.

На этом фоне женевские идеи молодого Версилова, борьба между славянофилами и западниками, «русская идея» — все эти идеологические концепты или, вернее, шаблоны, важны в романе не сами по себе, но только в рамках дискурсивного мышления героев, в рамках «становлении мысли». «Конфессии» Версилова, его вероисповедания носят тот же самый условный характер, как «исповеди» Аркадия или других героев. Так, например, часто цитируемая идея Версилова о роли России в Европе получает ее настоящее значение только в контексте, в живой сети аргументации мыслительного и дискурсивного *процесса*; как таковая же она — абсолютно абсурдна.

Важнее, на мой взгляд, тут не тематическое содержание, но аргументативная и дискурсивная *фигура*, повторяющаяся на протяжении всего романа. И здесь реализуется уже нам известный принцип обоюдности, так как существо, эссенция — это пустое место (как место носа у Гоголя); существо — это не-существо, Россия — это «человек без качеств» (Музиль), или культура, состоящая из *всех* других (европейских) культур. С одной стороны, Россия хуже, потому что не владеет такими оригинальными традициями, как Франция, Германия, Англия; с другой стороны (и это типичный постулат носителей комплекса неполноценности), Россия лучше всех, потому что, во-первых, реализует одновременно все возможности других — и, во-вторых, замена собственного «другим», «чужим» реализуется в совершенстве. Таким образом, фальсификат или симулакр становится более ценным оригиналом или: оригинальность состоит в совершенстве фальсификации, преображения другого, чужого — в собственное, в «своё».

Та же самая модель встречается и в рамках семейной или общественной, коммуникативной «обоюдности». Самый лучший сын — это отец; самый лучший отец — это ребенок; самое настоящее и аутентичное «я» — это репроекция всех «других» на себя. «Своё» состоит, таким образом, из моментов, элементов, аспектов «чужого»; «сознание» — это совместное синтетическое «состояние», где главное не в эссенциализме (Карл Поппер), но в комбинации концептов, в концептуализации комбинации. Здесь идея «открытого общества» Карла Поппера, его принцип фальсификации и антиутопический, антиидеологический принцип открытости, встречается с Бахтинскими идеями о диалогической природе романного слова у Достоевского. Если для этического максимализма Виттгенштейна типично его предпочтение Льва Толстого, то идея открытости Поппера обнаруживает «достоевскоподобие» мышления другого известного философа из Австрии.

8. Машина страстей, аппаратура желаний

8.1. Антифеминизм и гинайкофобия

Если не идеи являются источниками мотиваций и жизненных процессов, что вообще в состоянии обеспечивать энергетическую циркуляцию и систему символизаций? С точки зрения аппарата предрассудков и фобических состояний страха и ужаса — главный источник всех страстей

и катастроф — это природа женщины или, вернее, машина страстей, держащая мужчин и женщин в плену.[27]

> «О, мужчина в решительном нравственном *рабстве у женщины*, особенно если великодушен! Такая женщина может убедить в чем угодно великодушного. „Она и Ламберт — боже мой!“ — думал я, в недоумении смотря на нее. Впрочем, скажу всё: я даже до сих пор не умею судить ее; чувства ее действительно мог видеть один только бог, а человек к тому же — такая сложная *машина*, что ничего не разберешь в иных случаях, и вдобавок к тому же, если этот человек — женщина» (340).

В «Подростке» демонизированная сексуальность и вообще половые отношения тесно связаны с властью «маммона». В обоих случаях принцип «имения», «владения» царствует над принципом «бытия» и самости (в смысле Эриха Фромма). С точки зрения гинайкофобии — все женщины — проститутки, так как у них любовь покупается и продается.

После принципа обоюдности и репроекции чужого в своём можно постулировать еще один принцип «системы» Достоевского, состоящий во взаимозаменяемости идеологических или общественных сфер, если только понимать их на уровне параноидного, всё друг с другом связывающего мышления в предрассудках. С этой точки зрения, или, точнее, с этой точки речеведения, все сферы культуры — сексуальность, религия, экономика, семейные связи, политика, искусство, еврейский вопрос, социология и т. д. — *эквивалентны*, т. е. они разнородны, гетерогенны по происхождению и телеологичности, но они однозначны на уровне предвзятого «дискурса» предвосхищения, где «всё» уже известно, потому что всё связано со всем.

Общий знаменатель всех явлений — это пустое место и полный, постоянно говорящий рот «я» героя-рассказчика. Его *паранойя* состоит в том, что герой ассоциирует генетически и каузально всё со всем (например, любовь с деньгами, продажность женщин с экономикой в целом, денежные долги с грехами и т. п.), что в «системе» романа Достоевского конфигурируется гомологичным образом. Но «ошибка» героев, их предрассудки и ложные предположения на уровне мотиваций и фабулы преображаются в «выгоды» аналитического читателя, с точки зрения которого ложность и мнимость аналогии, правил и каузальностей обнажаются, в следствие чего под поверхностью сходства появляются верные субструктуры и сложная аппаратура смыслопорождения.

Страх перед женщинами, гинайкофобские тирады Аркадия, его женоненавистнические дискурсы, похожие на речи у Ф. Кафки или, еще

---

[27] Ср. *Ермаков И. Д.* Исповедь в творчестве… С. 74; *Hansen-Löve A.* Pečorin als Frau und Pferd… S. 436 ff.

более, у Отто Вейнингера (оба были страстными читателями «Подростка»), показательны не столько с точки зрения их идеологической насыщенности, сколько из-за синтетизирующей власти и сильной амбивалентности этих дискурсов. Потому что сразу чувствуется, что антифеминизм Аркадия — это в то же самое время и огромное пристрастие к женщинам. Амбивалентность и полярность страстей допускают огромную ассимилирующую силу речей Аркадия. По принципу μεταβολή и в рамках дискурса истерического мужчины преувеличение страха перед женщинами легко переворачивается в усиленное пристрастие и (даже религиозное) уважение. Исходный пункт для этого процесса — демонизация женщины в духе Гоголя.

Но отвращение к женщинам и к сексуальности — все это служит повышению вожделения и страстей. Отвращение и притяжение находятся во взаимосвязи, вообще все противоположные силы приводят к повышению напряжения, интенсивности, при полной нейтрализации качеств, семантических категорий, ценностей. Подобный принцип замены качества *интенсивности* наблюдается в теориях постмодернизма о психических или даже культурных процессах, как машины страстей и желаний — и в эстетике возвышенного.

Высказывание Аркадия об отвратительном виде женщины надо понимать с точки зрения архаичного совпадения противоположностей — в рамках сложного дискурсивного процесса повышения напряжения между «полами».

Сущность страстей и пристрастий — в парадоксальной амбивалентности. Красота (и краса, красавица, София) понятна и приятна только в унижении, в разрушении (ср. роль божественной Софии как проститутки в гностической драме унижения и возвышения в рамках женского мессианизма); незащищенность и непостижимость женщины тем сильнее чувствуется, чем унизительнее обстоятельства контакта с ней.

София в виде проститутки встречается в известной сцене, где символ Софии — голубь выступает как «канарейка», истерзанная до смерти.

Для отца так же как и для Аркадия Катерина Николаевна — «пустое место», на которое проецируются самые разнородные представления и желания. Катерина вообще не обладает собственными чертами, она бессодержательна; все демонические черты или идеализации коренятся в перспективе мужских героев, любящих и, в то же самое время, ненавидящих закрытость, автономность и совершенство женского (не-)существа:

> «— И разве можно судить себя подле вас?.. — продолжал я, — будь честный, будь низкий — вы всё равно, как *солнце*, недосягаемы…» (366)

> «Входя сюда, я думал, что унесу иезуитство, хитрость, выведывающую змею, а нашел честь, славу, студента!.. Вы смеетесь? Пусть, пусть! Ведь вы — *святая*, вы не можете смеяться над тем, что священно…» (208)

Очень важно в фантазиях Аркадия о женщинах *превращение или инверсия* корреляций между жертвующим и жертвой, субъектом и объектом, мужским и женским, агенсом и пациенсом. Такая инверсия — один из центральных двигателей всех идей и страстей (идей-чувств) главного героя и его дискурса. Как в случае с ротшильдским проектом, так и в попытках Аркадия завоевать Катерину и жениться на ней, центральное желание состоит в том, чтобы «мстить…».

В интригах около «документа»[28], который долгое время находится в руках (или в пальто) Аркадия, становится ясным, что все отношения в «Подростке» обратные и обоюдные. Все шантажируют друг друга, каждый выступает одновременно в роли должника и кредитора. «Документ» фигурирует только в кавычках, так как его власть и действие не коренятся в реальной угрозе для других, но как пан-коммуникатор: «документ» — это что-то в роде «corpus delicti», практическая цена которого со временем становится фиктивной. Именно из-за этого в рамках скандального мышления, параноидного сознания, коллективной истерии это «нечто» в состоянии сосредоточить на себе внимание всех. В конце концов, после катастрофы ничтожность «документа» становится очевидной и общая охота за «документом» оказывается чистым поводом сюжетосложения и ввода фигур и дискурсов.

«Документ» в то же самое время играет разные роли: Он дает власть над другими (над отцом и над Катериной), как деньги Ротшильда; поэтому можно говорить об эквивалентности денежного мотива с сексуальными и дедективными мотивациями. Документ служит в руках Аркадия «акцией» и, тем самым, орудием в борьбе за овладение женщинами; экономия обмена и замена господствует в области любви и сексуальности так же, как и в сфере хозяйства в узком смысле. Таким образом, деньги и владение сильно сексуализируются — и сексуальность крайне экономизируется. Это отчетливо демонстрируется в сцене, где Аркадий передает женщине потерянный портфель:

> «Я быстро вышел из дому. Один шаг — и семь рублей девяносто пять копеек нажил! Шаг был бессмысленный, детская игра, я согласен, но он все-таки совпадал с моею мыслью и не мог не взволновать меня чрезвычайно глубоко… Впрочем, нечего чувства описывать. Десятирублевая была в жилетном кармане, я просунул два пальца пощупать — и так и шел не вынимая руки. Отойдя шагов сто по улице, я вынул ее посмотреть, посмотрел и

---

[28] О ругательных письмах см. *Пустыгина Н. Г.* О фамилии «Долгоруков» в романе Ф. М. Достоевского «Подросток». С. 46 сл.

хотел *поцеловать*. […] Дама сдержанно, но с приятнейшей улыбкой проговорила мне: „Merci, месье“. Карета загремала. Я *поцеловал* десятирублевую» (39).

Деньги, как и другие механизмы в системе культуры, деспотичны в том, что они «великий нейтрализатор» разнородных людей: глупые считаются умными, если только у них есть богатства, некрасивые — прекрасными, неморальные — самыми добрыми[29]:

«Деньги, конечно, есть деспотическое могущество, но в то же время и высочайшее равенство, и в этом вся главная их сила. Деньги сравнивают все неравенства».

«Мне *не нужно денег*, или, лучше, мне не деньги нужны; даже и не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которым так бьется мир! *Свобода*! Я начертал наконец это великое слово…» (67).

Важна здесь, как и везде у Достоевского, не идея, как таковая (она довольно тривиальная); важна нейтрализирующая функция денег, как только они понимаются с точки зрения панкоммуникабельности всех мотивов у Достоевского. Именно в этом смысле приходится говорить о романах Достоевского как о романах-мифах (Вяч. Иванов). Мифопоэтичны здесь не столько темы, сколько структуры связей между мотивами, то, что типично для мифологического мышления — общезаменяемость всех мотивов. На уровне эквивалентностей (в смысле Якобсона или теорий В. Шмида) — все романы мифопоэтичны; особенно это относится к романам Достоевского.

Показательны в этом отношении теоретические дискурсы Аркадия о деньгах в связи с его проектом. Мефистофельское изобретение бумажных денег и, еще сильнее, изобретение акций Джона Лоу, все это подтверждает для него дьявольскую (и, тем самым) женскую (еврейскую, капиталистическую, коварную) природу «денег» (см. 172). Только тогда реализуются Третье государство, апокалипсическое освобождение и царство Духа и свободы, когда «народ» (т. е. должники) одержат победу над кредиторами (евреями). Еврейский вопрос, женский вопрос и социально-экономические вопросы окажутся эквивалентными; в параноидном дискурсе (Аркадия, рассказчика) евреи, женщины, деньги (и все подобное) становятся не эквивалентными (это аналитическая позиция), но идентичными.

---

[29] *Ingold F. Ph.* Dostojewskij und das Judentum. Frankfurt a. M., 1981, S. 81 ff., 224 ff.; *Catteau J.* La création littéraire chez Dostoievski. P. 181 ss.

На идеологическом уровне (дискурса) — перед нами «антисемитские», «антифеминистские», «антикапиталистические» и т. п. идеи и речи героев; с точки зрения аналитического чтения *романа* Достоевского, тут налицо системные функции этих мотивов: деньги, женщины или евреи служат аппаратурами, нужными для того, чтобы все элементы (общества, культуры) вступили в наиболее тесный и разнообразный контакт друг с другом. Символичность мотивов состоит не в тайных мыслях и архаичных традициях, спрятанных в глубине мотивов, символичность объясняется способностью мотивов стать субъектами и объектами обоюдного перевода и перенесения. Взаимопереводимость мотивов — вот центральная структурная идея романа, модель художественного мышления Достоевского.

> «Я не слушал и шел. Он быстрыми шагами догнал меня, схватил за руку и потащил в кабинет. Я не сопротивлялся!
>
> — *Возьмите*! — говорил он, бледный от волнения, подавая брошенные мной триста рублей. — *Возьмите* непременно… иначе мы… непременно!
>
> — Князь, как я могу *взять*? […]
>
> — И, наконец, я, право, не знаю окончательно, эти триста… Я держал их в руках.
>
> — *Берите, бе-ри-те*! — усмехнулся он опять, но в улыбке его было что-то очень недоброе.
>
> Я *взял*. […] Я *взял* потому, что любил его. Кто не поверит, тому я отвечу, что в ту минуту по крайней мере, когда я *брал* у него эти деньги, я был твердо уверен, что если захочу, то слишком могу достать и из другого источника. А потому, стало быть, взял не из крайности, а из деликатности, чтоб только его не обидеть» (186-187).

Князь Сокольский выступает в одно и то же время и как любовник Лизы, сестры Аркадия, и как кредитор брата: на уровне эротики Сокольский в роли принимающего; на уровне экономики — он в роли дающего. В то же самое время Сокольский должник своим кредиторам — и т. д. Нередко и Аркадий выступает в подобных двойных — или даже тройных — ролях, когда эссенциальная сущность теряется и переходит в состояние чистой относительности, условности — и дискурсивности. Деньги, любовь, религия, идеология и т. д. — все это служит коммуникативным целям — сообщению между протагонистами романного мира.

Это обстоятельство становится особенно ясным в связи со сценами в «Касино», где деньги становятся совсем фиктивными, чистыми средствами (и символами) в совсем другой игре, т. е. в игре с «судьбой», с Богом-Демиургом. В этих сценах (как и в романе «Игрок») лермонтовская

концептуализация игры в романе «Герой нашего времени» служит несомненно подтекстом.[30]

9. Визуальные формы обоюдности: между вуаэристом и эксгибиционистом

В мире Достоевского «эксгибиционист» и «вуаэрист» — две стороны одного и того же героя: Аркадий выступает эксгибиционистом в рамках игры на границе стыда и скандала; его исповеди — торжество эксгибиционистского дискурса; его поведение насыщено стремлением — с тактической целью — показать себя непривлекательным, бесстыдным, провокационным. С другой стороны, Аркадий постоянно находится в позиции «вуаэриста» — в первую очередь из-за психологических причин — и, что очень важно, как следствие повествования с точки зрения «я» главного героя. Так как Аркадий не в состоянии одновременно присутствовать в разных местах действий, он работает шпионами — или сам выступает шпионом, смотрящим через трещины в занавесях — или через замочные скважины.

Самые важные «ключевые сцены» романа Аркадий переживает с позиции дозорного, смотрящего пристально через щели, как например, в квартире Татьяны Павловны, где он подслушивает ее разговоры с Катериной. Невольно здесь вспомнится известная сцена под постелью в рассказе Достоевского «Чужая жена и муж под постелью».

> «…я вдруг бросился за занавеску и очутился в *спальне* Татьяны Павловны. Короче, я *спрятался* и едва успел вскочить, как они вошли. Почему я не пошел к ним навстречу, а спрятался, — не знаю; всё случилось нечаянно, в высшей степени безотчетно.
>
> Вскочив в *спальню* и наткнувшись на кровать, я тотчас заметил, что есть дверь из спальни в кухню, стало быть был исход из беды и можно было убежать совсем, но — о ужас! — дверь была заперта на замок, а в щелке ключа не было. В отчаянии я опустился на *кровать*; мне ясно представилось, что, стало быть, я теперь буду подслушивать, а уже по первым фразам, по первым звукам разговора я догадался, что разговор их секретный и щекотливый. О, конечно, честный и благородный человек должен был встать, даже и теперь, выйти и громко сказать: „Я здесь, подождите!“» (126—127).

Скандал в конце романа между Версиловым и Катериной переживается Аркадием тоже с позиции свидетеля (стоящего в спальне!) — что дает ему возможность не только подслушивать, но и вмешиваться в действие. С одной стороны, Аркадий играет роль постороннего наблюдателя, с другой, он старается играть решающую и центральную роль в «ро-

[30] *Hansen-Löve A.* Pečorin als Frau und Pferd… S. 440 ff.

мане». Позиция наблюдателя из (или даже из-под) постели вступает в конфликт с (желанной) позицией в постели.

10. Конец «невозможного» романа

10.1. Эпилог как апокалипсический жанр

В русском реализме любимый тип эпилога представляет собой интереснейший вариант апокалиптики повествования в прямом и переносном смысле, так как эпилог — это финальная конструкция, где все еще не нейтрализованные сюжетные линии найдут окончание нередко механическое или даже невольно комическое.[31] Обычно способом «ускоренной съёмки» показываются все еще не до конца рассказанные судьбы героев или даются объяснения или решения конфликтов, явно демонстрирующие их внешний и чисто конвенциональный характер (прием «deus ex machina»). Нередко «мораль» повести дается как «бесплатное приложение», общее место, с тем, чтобы маскировать неуклюжесть и неловкость плохо скомпонированного окончания сюжета. Эти «неловкости» жанра, в частности, в романах Тургенева, автору романа «Подросток» дали идеальный повод написать пародийный эпилог, или, вернее, мета-постскриптум, где он еще раз обращается к центральной повествовательной проблеме романа — к противопоставлению «записок», «фактографии» и «литературы». С этими вопросами роман начинается — дискуссии о тех же самых проблемах развиваются как окончание романа.

При всем том надо иметь в виду, что Достоевский как апокалипсический автор всегда с огромным интересом занимался проблемами синхронизации протекающей жизни (рассказчика, говорящего) с повествованием, с актом рассказывания. Таким образом, можно говорить об апокалипсическом характере жанра эпилога как о проблеме тотального рассказывания, с одной стороны, и об апокалипсисе в дословном смысле как о повествовании после окончания *истории* — как о послесюжетном, метаисторическом и металитературном метаромане, с другой.

Если для Достоевского читатель — существо «фантастическое», если повествование как таковое — явление фантастическое (как это описывается в прологе к повести «Кроткая»), то эта фантастика — не тема-

---

[31] О поэтике окончания и о финальной структуре текстов см. *Hansen-Löve A.* Endtexte und Textenden. Diskursapokalypsen bei den Russen // Das Ende. Figuren einer Denkform: Kolloquium «Poetik und Hermeneutik». Bd. 16. München, 1996. Об эпилоге в «Подростке» см. *Gerigk H.-J.* Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». S. 52 ff.; *Braun M.* Das Nachwort zum «Jüngling»: Zur Frage des aktuellen Romans bei Dostoevskij // Die Welt der Slawen. 1961. Bd. 1. S. 16—25.

тическая (как в романтизме или в рассказах Тургенева, например «Стук-стук»). Эта фантастика — структурная, указывающая на фундаментальные проблемы рассказывания, на парадоксальную невозможность синхронного повествования, на невозможность литературы в апофатическом смысле отказа от наивной «референтности». В том же самом смысле эпилог — это фантастическое явление в структурном смысле, так как и здесь дело идет о возможности аутентичности в рамках романного жанра.

В эпилоге к роману «Подросток» эта проблематика выступает в крайне обостренной форме, так как здесь конкретный автор «записок» Аркадий вступает в контакт с довольно глупым человеком, во всяком случае с человеком ограниченного ума и вкуса. Поэтому все рассуждения этого первого читателя и критика записок Аркадия, в частности размышления о невозможности современного романа, все это сильно профанируется непрофессиональностью и предвзятостью критика. Этот не играющий в романе никакой роли Николай Семенович — ограниченное олицетворение собственной позиции, узкость и нелитературность которой (и отдаленность от мыслимой позиции автора-Достоевского) бросается в глаза.

Центральный тезис критика состоит в том, что во времена распадающихся семей — роман — невозможный жанр: распад семей прямо приводил к распаду жанра, потому что каждый роман в сущности — семейный роман. Так как остались только случайные семьи, нарративные случаи превратились в бессюжетные мотивы, которые с точки зрения классического принципа цельности и телеологичности должны показаться «случайными», фрагментарными, неоконченными. Так проблема жанра связывается с проблемой «рода» и «рождения». У случайных семей — нет отца, у случайного романа (или, вернее, не-романа, антиромана) нет автора в полном смысле слова. Следует добавить, что по геретическому сектантскому принципу дуализации и раскола в «Подростке» нам предлагается не один отец, но сразу два (Версилов и Макарий). Таким же образом мы имеем дело не только с одной авторской позицией, но сразу с несколькими, во всяком случае, с раздвоенной позицией: с авторской и персональной, с фактографом и фиктографом, с автором автора и дискурсом дискурса.

> «Разъясню сравнением или, так сказать, уподоблением. Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя» (452).

«Да и типы эти, во всяком случае — еще дело текучее, а потому и не могут быть художественно законченными» (455).

Несомненно Достоевский здесь имеет в виду семейный роман Толстого «Война и мир», где «фикция» семьи или семейного романа выдерживается только с помощью трюка, так как фабула романа «Война и мир» играет в 10-е годы XIX века, а не в те времена, когда Толстой писал роман.[32]

Из этого для Николая Семеновича становится ясным, почему главный герой и рассказчик не были в состоянии написать литературную вещь, а пишут только «записки». Одновременно выступление этого первочитателя «записок» Аркадия подчеркивает сложную манипулятивность всего текста Достоевского, так как Николай Семенович не только читатель, но и (второстепенный) «герой» романа Достоевского. Кстати, тот же самый «трюк» встречается в последней главе романа Набокова «Дар», где публикуются разнородные критики на повесть, написанную главным героем романа.

Николай Семенович оперирует формулировкой, очень известной в антилитературном сказе Гоголя и раннего Достоевского 40-х годов: «Если бы я был русским романистом и владел талантом…». Подобные формулы неспособности проходят через все жанры «непрофессионального дискурса», от «Мертвых душ» Гоголя — до жалоб бедного Девушкина.

Невозможность современного романа вытекает с точки зрения Николая Семеновича из несовременности жанра; с точки зрения аналитического читателя и профессионального писателя Достоевского эта (не-) современность, в первую очередь, не тематическая, моральная, идеологическая проблема, но проблема структурная, конститутивная для всякого повествования. Как писать и жить одновременно, как синхронизировать текст жизни и текст литературы, как размышлять, пользоваться знаками и текстами — и в то же самое время действовать, ассоциировать, быть современным.

Тут мы приходим к последнему тезису, т. е. к *принципу предвосхищения*, который реализуется на всех уровнях текста и мультидискурса романа. Если, как думает Николай Семенович, «записки» Аркадия только предварительные «материалы к *будущему* роману»[33], то настоящий текст

---

[32] *Dietrich S.* Die geistes- und sozialgeschichtliche Dimension des Romans «Der Jüngling» von F. M. Dostoevskij, dargestellt insbesondere am Beispiel der Frauengestalten im Roman. Neustetten, 1984. S. 27 ff.

[33] «Достоевский целый ряд своих романов кончает замечанием, что все написанное только „предисловие“, и обещанием раскрыть далее всю жизнь „героя“. И ни одно из этих обещаний им выполнено не было. После анализа Бахтина понятно, по-

парадоксальным образом является предварительным, более или менее сырым материалом, фактографией — и фиктивным, литературным жанром. Поэтому Аркадий-рассказчик все время бегает взад и вперед в сюжете рассказывания, постоянно «предупреждает», отклоняется от предсказанной темы, от собственных объявлений и обещаний. Он все время путает главное и случайное, обобщение и мелочи, также манипулирует границей между первичным и вторичным, между записками и литературой, непрофессиональным изложением, пересказом «событий» и профессиональным антипрофессионализмом этого «некрасивого стиля», который согласно принципу «конца прекрасной речи» (Р. Лахманн) становится новым, современным, апофатическим «стилем» или, вернее, дискурсом нового жанра.

Если традиционные формы апокалипсического дискурса отличаются тематическим принципом предвосхищения (ср. теорию апокалипсического дискурса у Деррида), то Достоевский реализует в своем романе апофатическую игру, состоящую в сообщении, рассказывании о несказанном, в имплицитной реализации эксплицитно отрицаемого дискурса. Тут дело в парадоксальной форме одновременности, так как то, что на тематическом уровне отрицается (в своей способности к существованию), на сигнификативном уровне, на уровне дискурса подтверждается. Таким образом, «записки» превращаются в «литературу», но только в «новую», еще несуществующую, в фантастическую, с точки зрения аналитического чтения. Если старая фантастика, старая сюжетность и старые признаки литературности и романности состояли в фиктивности в референциальном, иллюзорном смысле, новая фантастика и фикция, т. е. новые жанры отличаются структурными, дискурсивными качествами: фиктивность не в тематике и принципе идентификации, но в мультивалентности речеведения, демонстрации невидимого, невозможного.

Настоящий автор — это в двояком смысле постфикциональный писатель, тот, который перешел через границу истории (и больших нарративов) — и тот, который уже не пользуется фикциональными приемами с тем, чтобы отвлечь читателя от современности и от синхронности текста жизни и текста литературы и культуры. «Вся правда», тотальная аутентичность и эвидентность достигаются, как ни странно, сложными и условными приемами рече- и дискурсоведения, как вообще самая ин-

---

чему» (*Бицилли П. М.* Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника». С. 26). О дискурсивных приемах апокалипсических жанров см. *Hansen-Löve A.* Apokalyptik und Adventismus im russischem Symbolismus der Jahrhundertwende // Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert: Oldenburger Symposium / Ed. R. Grübel. Amsterdam; Atlanta, 1993. S. 231—326.

тенсивная непосредственность и непринужденность («со-временность» повествования или речи), с помощью сложнейшей техники апофатического дискурса, где речь не столько «идет» о чем-то, сколько постоянно «бегает», разбегается, умножается на разнородные встречные течения и анти-речи. Короче, все это достигается не с помощью «красивых форм», и работа эта вообще «неблагодарная» (455).

10.2. Эпилог как пролог о конце литературы

Если в эпилоге к «Подростку» идут ретроспективные размышления о возможности «со-временности», то, несколько позднее, в рассказе «Кроткая» подобные размышления развиваются в прологе. Это предисловие «От автора» одно из самых радикальных метапоэтических манифестов Достоевского, если не всего реализма. То, что было сказано (или реализовано) в эпилоге романа, здесь в крайне концентрированной форме сформулировано в предисловии, в инициальном жанре вступительного «слова». И здесь речь идет о возможности тотального повествования, т. е. синхронизации повествовательного акта и «hic et nunc» протекающей жизни — в виду умершей жены говорящего.

Уже в раннем рассказе «Господин Прохарчин» Достоевский играет возможностями внутреннего монолога рассказчика в состоянии умирания и сочетает приемы «примитивного рассказчика» («бормотания», «заикания») с разложением субъекта и рассказа на противоречивые фрагменты дискурсов и фраз:

> «И как будто бы слышалось: „Что, дескать, ты? перестань, слышь ты, *баба* ты глупая! не хнычь! ты, мать, просишь, слышь ты! Я, дескать, умер; теперь не нужно; что, заправду! Хорошо лежать-то… Я, то есть, понимай; оно вот умер теперь; а ну, как этак того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак того, и не умер — слышь ты, встану, так что-то будет, а?“».[34]

Если Толстой разработал метод передачи внутреннего монолога, или технику «потока сознания» с целью преодоления временных и пространственных категорий, чтобы изложить под- или досознательные процессы восприятия, доязыковые состояния предсознания, то Достоевский заинтересован не в системе пересказа довербальных или полувербальных процессов «внутренней речи», но в конструировании или в постановке столкновения разнородных «голосов», т. е. олицетворений уже существующих дискурсов.

Если в романе «Подросток» проблема синхронизации охватывает одновременность процессов жизни и повествования, то в «Кроткой» До-

---

[34] *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. С. 422.

стоевский стремится к последней крайности, к синхронизации повествования и момента умирания самого рассказчика с точки зрения «я».[35]

> «Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его *„фантастическим“*, тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа…
>
> Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения […] Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его, наконец, к *правде*…».[36]

То что здесь происходит перед нами — это не записки, не дневник, не фактография — и не фиктивный рассказ («не рассказ и не записки»), но третий, еще несуществующий жанр диссоциированного повествования, где принцип «диссеминации» сочетается с типом и положением «рассеянного субъекта» рассказчика, который не в состоянии из-за волнения, «собрать свои мысли в точку».

> «Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства!
>
> Работа неблагодарная и *без красивых форм*. Да и типы эти, во всяком случае, — еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и… ошибаться.
>
> Но такие „Записки“, как ваши, могли бы, кажется мне, послужить материалом для будущего художественного произведения, для будущей картины — беспорядочной, но уже прошедшей эпохи. О, когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса. Вот тогда-то и понадобятся подобные «Записки», как ваши, и дадут *материал* — были бы искренни, несмотря даже на всю их хаотичность и случайность… Уцелеют по крайней мере хотя некоторые верные черты, чтоб угадать по ним, что могло таиться в душе иного подростка тогдашнего смутного времени, — дознание, не совсем ничтожное, ибо из подростков созидаются поколения…» («Подросток», 455).

С одной стороны, подобная повествовательная техника обеспечивает высшую степень спонтанности и аутентичности, с другой, автор признается в том, что эта спонтанная *устность* более или менее «переработана», т. е. подвергается сильной литеаризации в рамках письменности, так как «стенограмма» остается фиктивной, внутренняя речь и внешние дискурсы постоянно смешиваются, обрываются, путаются. И

---

[35] См. *Schmid W*. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 270 ff.

[36] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 5. В дальнейшем все цитаты из «Кроткой» даются по этому изданию.

здесь «эффект/аффект спонтанности» достигается с помощью точно калькулированных приемов.

Достоевский написал «Записки из подполья» (1864) как внутреннюю стенограмму во время мучительного умирания его первой жены Марьи Дмитриевны.[37] Через два года он женился на стенографистке, которой продиктовал роман «Игрок». Нам представляется, как Федор Михайлович, диктует, гуляя по комнате, переводит внутреннюю речь во внешнюю, устные высказывания в письменные дискурсы. Таким образом Достоевский выступал перед молчащей женой как автор «несобственно прямой стенограммы», где достигнут идеал одновременности говорения и писания, мышления или ассоциирования и вербализации, диктования, говорения и слу́шания.

В «Кроткой» Достоевский связывает эти технические вопросы с экзистенциальными, т. е. с синхронизацией повествования от «я» и умирания, когда он напоминает в качестве примера соответствующий «прием» в романе Виктора Гюго:

> «Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками, и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шаршавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре „Последний день приговоренного к смертной казни“ употребил почти такой же прием, и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но, не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения, — самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных» («Кроткая», 6).

«Неправдоподобность» тут, как уже сказано, не в тематике, в тайностях или сюжетном напряжении, но в самой проблеме повествования. Если Гоголь в финале рассказа «Нос» весьма иронично размышляет о «правдоподобности» выбранного сюжета, то у Достоевского «неправдоподобность» и фантастика в невероятности и невозможности повествовательного акта в момент умирания.

---

[37] См. *Frank J.* Dostoevsky: The Stir of Liberation… Princeton, 1986. P. 296.

ВОЛЬФ ШМИД
(Гамбургский университет)

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» — НАДРЫВ АВТОРА, ИЛИ РОМАН О ДВУХ КОНЦАХ

1

По замыслу Достоевского «Братья Карамазовы» — это роман-теодицея. А это значит: в нем дается оправдание бога перед лицом допускаемых им в мире зла и страданий. По воле автора этот роман должен убедить читателя в надобности интуитивной веры и смиренности духа, в преимуществе интуиции перед разумом, совести перед рассудком. Этим самым Достоевский намеревался «разбить» социализм и анархизм, т. е. те направления, в которых он видел порождения гуманистического атеизма.[1] Русское христианство Достоевского ни в одном художественном произведении не проявляется так монологически как в его последнем романе. По крайней мере, тезис Бахтина о полифонизме в художественном мышлении Достоевского подтверждается в «Братьях Карамазовых» менее, чем в любом другом произведении. Никогда автор не предоставлял своему читателю так мало свободы выбора как в этом романе, цель которого — апофеоз свободы. Поэтому не удивительно, что послание этого романа осмысливается многими читателями таким образом: Смысл мира постигается не разумом естественным, рациональным, а разумом интуитивным, верующим. Если человек полагается на свой эвклидовский, земной ум, то он отдаляется от бога, от людей и — в конечном счете — от самого себя. Существование, основывающееся на началах естественного разума, приводит — как заключает Людольф Мюллер — к преступлению, ибо эвклидовский ум «разлагает связи, в которых живет человек, связь с отцом, с землей, с добром, с богом»[2].

---

[1] Ср., напр., письма Н. А. Любимову от 10 мая и 11 июня 1879 и К. Н. Победоносцеву от 19 мая 1879. Своей задачей Достоевский называет «разбитие анархизма». Это для него «гражданский подвиг» (30/1, 64). Ср. также слова повествователя о том, что «социализм есть не только рабочий вопрос […], но по преимуществу есть атеистический вопрос» (14, 25). Все цитаты из сочинений и писем Достоевского приводятся по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. В скобках указываются том и страница. Курсив во всех цитатах в оригинале.

[2] *Müller L.* Dostojewskij: Sein Leben – sein Werk – sein Vermächtnis. München, 1982. S. 86.

Разум рациональный и разум интуитивный олицетворены в романе, с одной стороны, интеллектуальным, мыслящим по-европейски, но холодным Иваном а, с другой стороны, чувственным, но не очень проницательным Дмитрием.[3] Автор симпатизирует, как кажется, односторонне пьянчуге и забияке Дмитрию[4], олицетворению «России непосредственной», любителю просвещения и Шиллера и в то же время бушующему по трактирам и вырывающему у собутыльников бороденки.[5] Между тем как Дмитрий в христианском смирении находит путь к признанию своей вины, душевное расстройство Ивана показывает, до чего доходит человек, если он целиком полагается на просвещенный разум.

Такое истолкование, основывающееся на высказываниях самого автора, однако, превращает это гениальное произведение, упрощая его структуры, в тенденциозный роман.[6] Но в «Братьях Карамазовых» осуществляется в то же самое время противоположный смысл. В каком виде существует этот противосмысл? Мы обнаруживаем его в надрыве самого автора. Надрыв — это одна из основных психо-этических ситуаций в мире Достоевского, нравственное насилие человека над самим собой, насильственный, неаутентичный идеализм, желаемое, но не совсем удающееся преодоление самого себя, слабого «я». Книга четвертая обнаруживает целый набор надрывов, надрывы мирские и духовные, надрывы «в гостиной», «в избе» и «на чистом воздухе». Неужели автор, обнаруживающий с такой психологической тонкостью надрыв в разных

---

[3] Ср. лаконичный комментарий Виктора Терраса: «Дмитрий ближе к богу, чем его брат Иван […]. Интеллектуальное сладострастие Ивана является более разрушительным, чем чувственное сладострастие Дмитрия» (*Terras V.* A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel. The University of Wisconsin Press, 1981. P. 45).

[4] Для Мартина Дёрне Дмитрий «единственный настоящий человеческий и мужской герой» всего творчества Достоевского, представляющий собой наиболее совершенно «христиански-поэтический образ» положения человека (*Doerne M.* Tolstoj oder Dostoevskij: Zwei christliche Utopien. Göttingen, 1969. S. 139).

[5] Ср. «характеристику» Дмитрия прокурором, сквозь ироническую речь которого звучит сочувственный герою голос автора (15, 128).

[6] Классическое, резкое выражение такой точки зрения находится в работах Валентины Ветловской, рассматривающей «Братьев Карамазовых» как «произведение философско-публицистического жанра»: «вся событийная его канва [...] целиком - подчинена философской и публицистической мысли автора, прямо высказанной в романе, причем эта мысль высказывается [...] с целью убеждения в ней читателя, и потому решительно не допускает иных, кроме авторских, толкований изображаемых характеров и событий» (*Ветловская В. Е.* Некоторые особенности повествовательной манеры в «Братьях Карамазовых» // Русская литература. 1967. № 4. С. 67. Ср. также: *Ее же.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977).

идеализмах, сам чужд этого пересиливания самого себя? Нельзя ли понять надрыв и как скрытую формулу всего романа-теодицеи? Разве в религиозной логике этого романа не видно следов авторской натяжки, надрыва самого автора, который, будучи близок Ивану, подавляет свои сомнения, преодолевает свое неверие, упорно отрицая силу разума и проповедуя интуитивную веру, к которой он сам — быть может — способен не был? Мой тезис таков: надрыв, исследуемый автором во всевозможных идеализмах, — это та психо-этическая структура, которая лежит в основе всего этого романа, романа-теодицеи.

Всякой аффирмации верования акомпанирует — разумеется, против воли замышляющего автора — ее скрытое отрицание. Нередко такое отрицание проявляется в виде натяжки аффирмации. Натяжки мы нередко наблюдаем и в высказываниях Достоевского-публициста. Таким образом, вызывают некоторое подозрение часто цитируемые слова Достоевского в письме Фонвизиной: «если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной». В том же письме Достоевский признался: «я дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (28/1, 176).

Не следует, однако, заключать из письма к Фонвизиной, что Достоевский в принципе отдавал предпочтение нерациональной интуиции перед голосом рассудка. Достоевский слишком доверял рассудку, чтобы пренебрегать его суждением. Это явствует из полемики со спиритизмом в «Дневнике писателя» за 1876 год. «В мистических идеях, — с сожалением констатирует Достоевский, — даже самые математические доказательства — ровно ничего не значат. Кто захочет поверить — того не остановите» (22, 100—101).

2

Надрыв подразумевает раздвоение автора на противоборствующие позиции. Достоевский I — это автор, проповедующий настоящую веру и преследующий по всему роману Ивана Карамазова. Достоевский II — это сомневающийся автор, рупором которого является тот же самый Иван Карамазов.[7]

---

[7] Достоевских I и II различал в связи со структурой диалогов уже Конрад Онаш (*Onasch K.* Dostojewski als Verführer: Christentum und Kunst in der Dichtung Dostojewskis. Ein Versuch. Zürich, 1961. S. 32).

Противосмысл, вписываемый в роман, заглушаемый голос Достоевского II проявляется яснее всего в бунте Ивана и в его поэме о Великом инквизиторе, т. е. в тех главах, «атеистическим *выражениям*» которых — по словом Достоевского-публициста — и в Европе нет ничего равного» (27, 86).[8]

Вопреки многим упрощающим прочтениям романа следует сначала подчеркнуть два пункта: 1. Иван не просто атеист. Он не отрицает существование божие, а сомневается в нем. Колеблясь между *pro* и *contra*, он в каждой главе занимает иную позицию. Когда же он принимает существование бога, то не принимает созданного им мира. Тогда он оспаривает справедливость и милосердие бога, совершенство его творения.[9] 2. Иван отнюдь не постулирует пресловутого *Всё позволено.* Этот лозунг, на который все ссылаются, включая многих интерпретаторов, является у Ивана частью условного предложения: все будет позволено, если в человечестве уничтожится вера в бессмертие[10]; «нет добродетели, если нет бессмертия»[11].

Бунтует Иван, считая, что страдания невинных детей слишком высокая цена для будущей вечной гармонии. Не принимая гармонии, для которой страдания детей служат «навозом», Иван возвращает творцу свой билет на вход в гармонию. Возвращает из-за любви к человечеству. На любовь к человечеству ссылается и Великий инквизитор. Бог создал человека слишком слабосильным, для того чтобы с полным правом требовать от него выбора в свою пользу, выбора, основанного не на чуде, тайне и авторитете. Из-за любви к малосильным людям немногие силь-

---

[8] В этих записях к уже неосуществленному номеру «Дневника писателя» уверяет Достоевский, что «не как мальчик» он верует во Христа, «а через большое *горнило сомнений* [его] *осанна* прошла, как говорит […] в том же романе черт» (27, 86; соответствующее место в романе: 15, 77).

[9] Это было для Достоевского обостренное богохульство. Против распространенного истолкования слов Ивана «Я не бога не принимаю […], я мира, им созданного […] не принимаю» (14, 214) как чистой тактики неискреннего искусителя можно возразить, обращая внимание на письмо Победоносцеву от 19 мая 1879 (когда глава уже была сдана в набор): «Богохульство […] взял, — пишет Достоевский, — […] сильней, то есть так именно, как происходит оно у нас теперь в нашей России *у всего* (почти) верхнего слоя […], научное и философское опровержение бытия божия уже заброшено […]. Зато *отрицается* изо всех сил создание божие, мир божий и *смысл его*» (30/1, 66).

[10] Ср. передачу идей Ивана Миусовым (14, 64—65).

[11] Такими словами подтверждает Иван свои идеи (14, 65). Даже Смердяков подтверждает условность лозунга, напоминая Ивану после убийства о том, что тот ему говорил: «коли бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе» (15, 67).

ные устраивают счастие масс, избавляя их от бремени личного и свободного решения. Беря на себя проклятие познания добра и зла, эти немногие страдальцы приносят свое вечное счастье в жертву земному счастью тысяч миллионов, для которых иной мир, если бы он и был, не был бы предусмотрен.

Если взять бунт Ивана вместе с жалобой Великого инквизитора (объекта его идейного эксперимента) и если развернуть их свернутую целевую установку, то получается такая критика бога: Бог, даруя человеку свободу, в то же самое время наделяет его слишком слабыми силами для пользования этой свободой. Требуя от малосильного человека верования, бог действует немилосердно, без любви к человеку. Мало того, бог старается в конечном счете только удовлетворить свое самолюбие, стремясь к победе над дьяволом.

В главах «Бунт» и «Великий инквизитор» Достоевский I защищает безусловную свободу выбора в пользу верования. Достоинство этой свободы требует затрудненности верования условиями, неприемлемыми для эвклидовского ума. Из всех неприемлемых для разума условий Достоевский выбрал наименее терпимые для него самого — страдания невинных детей.

Из писем Достоевского явствует, что он старался «торжественно опровергнуть» (30/1, 64) богохульство Ивана житием и поучениями Зосимы. Сознавая, что критика бога не поддается рациональному опровержению, автор перешел к прагматической и эстетической аргументации. Ответ был — как пишет автор Победоносцеву — «не прямой, не на положения, прежде выраженные по пунктам, а лишь косвенный», заключаясь «в художественной картине» (30/1, 122). Критика бога должна была опровергнуться вероисповеданием, теория должна была опровергнуться практикой жизни. Для того чтобы опровергнуть обвинение бога, Достоевский I прибегает к классическому приему теодицеи, к восхвалению творения, к космодицее. Уже в книге Иова, к которому многие мотивы романа отсылают читателя, теодицея осуществляется в виде космодицеи. Жалоба пораженного человека опровергается речью господней из бури. Но господь, собственно говоря, не дает ответа на жалобу Иова.[12] Создатель только хвалит себя за свою демиургическую компетентность и восхваляет совершенство своего творения, наглядно показывая его на примере диких коз, осла, единорога, павлина, бегемо-

[12] Ср. *Ebach J.* Hiob/Hiobbuch // Theologische Realenzyklopädie. Bd. 15. Berlin; New York, 1986. S. 370: «Страдание ни объясняется, ни обосновывается. […] Речи бога не показывают ни причины, ни цели, ни необходимости страданий Иова».

та и левиафана. Эта хвала творению имеет в «Братьях Карамазовых» эквивалент. Растроганный красой мира божьего, молодой Зосима восхваляет созданную богом телеологию:

> «Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну божью свидетельствуют […]. Истинно, […] все хорошо и велоколепно, потому что все истина. Посмотри […] на коня, животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого […] все совершенно, все, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего» (14, 267—268)

В этой похвале творению обрисовывается еще другой классический текст теодицеи, известный трактат Лейбница. Немецкий философ старается снять противоречие между всемогуществом бога и существованием зла в мире указанием на данный мир как на «наилучший из возможных миров».[13] Наилучший из возможных миров есть мир с наибольшим разнообразием ступеней совершенства существ. Лейбниц полагает, что бог, по «благости» своей желающий наилучшего мира, не желает зла, но допускает его постольку, поскольку без него не может осуществиться желаемое разнообразие.[14] Ввиду необъятности вселенной существующее зло, уравновешиваясь гармонией целого, не имеет почти никакого значения. С такими идеями Зосима вероятно восторженно согласился бы, если бы имел философское образование.

Как Достоевский ни заботился о «художественном реализме» шестой книги, которая должна была коснуться «самых пошловатых сторон» (30/1, 122), поучения Зосимы убеждают только того, кто уже убежден.[15] В противовес Ивану Зосима «не получился» ни с точки зрения этики, ни с точки зрения эстетики. Это было уже констатировано и подтверждается все снова и снова быстро читающими читателями. Собственно говоря, Достоевский I и не полагался на опровергающую силу набожной шестой книги, прибегая к совсем другому способу опровержения. Этот способ — дискредитация богоотступника.[16] Роман развертывает целую систему дискредитаций, из которых я назову только самые значительные:

---

[13] Эта идея впоследствии была высмеяна Вольтером в «Кандиде».

[14] Ср. *Аверинцев С. С.* Теодицея // Философский энциклопедический словарь. 2-ое изд. М., 1989. С. 647.

[15] Ср. *Фастинг С.* Иерархия «правд» как часть идейно-художественной структуры романа «Братья Карамазовы»: К вопросу о «полифоничности» романов Достоевского // Scando-Slavica. 1978. Vol. 24. Pp. 43—44.

[16] Об этом *argumentum ad personam* ср. *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 68—142.

1. Иван дискредитируется тем, что страдание детей у него является лишь поводом для обвинения бога. По замыслу Достоевского I Ивану страдание детей, собственно говоря, безразлично. Иван не интересуется конкретным человеком. Страдающим детям, использованным мудрствующим богоотступником как аргумент против бога, Достоевский I противопоставляет целый набор мотивов, показывающих образцовое христианское поведение перед лицом страдания и смерти детей.[17] Так, Григорий не сетует на бога после смерти ребенка, а находит утешение в книге Иова. В ранней смерти Илюши Алеша и двенадцать мальчиков, провожающие его в последний путь, не видят никакого повода к обвинению бога. Плачущее дитё приводит Дмитрия к прозрению. Вместо того, чтобы спросить о смысле страдания детей, как это делает Иван, Дмитрий чувствует, «что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, […] чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого» (14, 457). Таким образом, рационалистической теории Ивана противопоставляется как правильная реакция вырастающее из умиления практическое действование.[18]

2. Иван компрометируется своими учениками, отражениями и двойниками[19]: Ракитиным, верующим в идеалы французской революции, но оказывающимся на каждом шагу настоящим подлецом; Смердяковым, единственным пропащим грешником романа, дьявольски умным вопло-

---

[17] Смерть детей, в романе не раз встречающийся мотив, являющийся очевидно отражением смерти трехлетнего сына Достоевского Алексея в 1878 г., компенсируется, впрочем, их привилегиями в том свете. Боль неутешной матери, у которой умер трехлетний Алексей, последний оставшийся ребенок из четырех, Зосима смягчает словами одного древнего великого святого, свидетельствующими о том, что умершие младенцы перед престолом божиим самые дерзновенные. Бог так скоро взял у них подаренную жизнь, — они говорят, — что он сразу должен им дать ангельский чин. Это желание дерзновенно просящих бог немедленно исполняет. А поэтому мать должна знать, что и ее младенец наверно теперь предстоит перед престолом господним, и радуется, и веселится (14, 46).

[18] Нравственное действование пропагандируется и обучающим неутешную мать Зосимой как правильная реакция на смерть ребенка. Если скорбная мать оставляет мужа, она нарушает блаженство своего мальчика.

[19] О компрометации Ивана путем его сходства с отрицательными персонажами ср. *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 86—109. О приеме «mirroring and doubling» ср. *Terras V.* A Karamazov Companion… Pp. 104—107. Следует, однако, обратить внимание и на решающую разницу между Иваном и его «двойниками»: они занимают каждый раз только одну позицию в широком диапазоне позиций Ивана. Между тем как Иван колеблется между противоположными возможностями миропонимания, его «двойники» осуществляют только одну возможность.

щением зла[20]; дьяволом, невольно опровергающим все мечты об устройке общественного порядка на основании земной этики без бога, мало того, разоблачающим весь атеистический гуманизм как чистую бессовестность[21]; Великим инквизитором, испытывающим теорию Ивана в исторической действительности и обнаруживающим при этом настоящее побуждение «страдальцев» за счастье людей: жажду власти.

3. Иван дискредитируется своим характером, своим поведением, своими словами и даже своим физическим образом. У него осанка неловкая. Его движения деревянные. Его речи аккомпанирует постоянный смех, насмешливая улыбка, атрибуты дьявола.[22] И смущающее смешение в нем серьезности и насмешливости, саркастических шуток со святым имеют дьявольское происхождение.[23] Иван гордый, холодный человек, он любит человечество, но не может, как он признается Алеше, любить своего ближнего. В любви Иоанна Милостивого видит он «надрыв» (14, 215). Пьяного мужичонка он бешено отталкивает в снег, принимая возможность, что тот замерзнет. Иван презирает людей, не щадя даже Алешу.[24] Слово Ивана полно лжи, неправильностей.[25] Его речь отли-

---

[20] Для человеческого разума не очень лестно, что отцеубийца одарен особой остротой ума. План убийства задуман с удивительной, буквально дьявольской прозорливостью и дальновидностью. Смердяков видит как никто другой людей насквозь, улавливая их тайные побуждения и желания, их слабые стороны. Еще будучи ребенком, он ставил такие вопросы, которые смущали всех, например вольтеровский вопрос (Ср. *Rammelmeyer A*. Dostojevskij und Voltaire // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1958. Bd. 26. S. 276), откуда свет сиял в первый день, когда солнце, луна и звезды созданы были только на четвертый день (14, 114), вопрос обсуждаемый впоследствии Смердяковым также с Иваном (14, 243). Склонность убийцы к эвклидовскому мышлению особо подчеркивается. Рассуждая с софистической хитроумностью и с иезуитской казуистикой, «Валаамова ослица» обращается то и дело к рассудку слушателей, в особенности к ограниченному рассудку бедного Григория. Многозначительна ссылка Смердякова на «собственный рассудок», которым он «вполне уполномочен» имя божие проклясть, если он попадет к мучителям рода христианского (14, 118). До такого рода софистики и казуистики сводится Достоевским I эвклидовский ум.

[21] И то, что повторяющий прежние идеи Ивана дьявол представлен как обыватель, является ходом Достоевского I против атеистического гуманизма: таким образом обнаруживается суть бунта. О том, что дьявол разоблачает пошлые, смешные черты в идеях Ивана, ср. *Braun M*. Dostojewski: Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit. Göttingen, 1976. S. 256.

[22] Ср. *Belknap R. L.* The Structure of «The Brothers Karamazov». Den Haag, 1967. P. 38

[23] Ср. *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 102—109.

[24] Об отрицательных эмоциях Ивана ко всем окружающим его людям ср. *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 75.

чается пустым риторизмом, неоригинальностью содержания, все оказывается чужим словом, заимствованным из разных источников.[26] Рассказав свою легенду, он отдаляется, «как-то раскачиваясь», с висящим правым плечом (14, 241), т. е. с признаками обутого чертовым копытом.

4. Не в последнюю очередь идеи Ивана опровергаются его же действиями. Ведь это он подстрекает Смердякова к отцеубийству, отражающему убийство бога. По крайней мере, собираясь в Чермашню, он намекает искусителю на свое согласие с намеченным планом убийства.[27]

3

Каким же образом проявляются Достоевский II и указывающий на его присутствие противосмысл? Как это ни парадоксально, Достоевский II наиболее явно проявляется в назойливости и навязчивости Достоевского I, того богоревнителя, который от читателя требует немалого добродушия, проводя цепную реакцию прозрений и озарений, исходящую от внезапного вывода умирающего Маркела о том, что «всякий пред всеми за всех и за все виноват» (14, 262).[28] Этот Достоевский I решительно протестовал бы против презумпции скрыто осуществляющегося противосмысла. Недостаточно ли ясно он показал на примере Ивана, до чего доводит европейски-рациональное мудрствование и умничание? Да, он это показал слишком ясно, этим же только обнажая свои тайные сомнения. Крайне внимательно и не доброжелательно следя за Иваном по всему роману, мало того: беспощадно выявляя и малейшие недостатки и слабости его, не выслеживает ли автор самого себя, не нападает ли он на свой собственный след? Количество, системность и последовательность всевозможных дискредитаций богоотступника вызывают в конечном счете некое подозрение, подозрение в завуалированной противоустановке. Структура такого подозрения обнажается на другом материале в самом романе. Дьявол, смеясь, возражает отвергающему его существование Ивану: «По азарту, с каким ты отвергаешь меня […] я

---

[25] Ср. *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 71—73; *Terras V.* A Karamazov Companion… Pp. 91, 221 .

[26] Ср. *Leatherbarrow W.* The Brothers Karamazov. Cambridge, 1992. P. 95.

[27] Связь между критикой бога и отцеубийством подчеркивается и композицией. Две решающие для убийства встречи Ивана со Смердяковым, орудием или искусителем, изложены в главе пятой, сразу после «Бунта» и «Великого инквизитора».

[28] Из примера Зосимы явствуют условия и фазы озарения: пробуждение совести, взгляд на природу, восприятие красоты мира, прислушивание к пению птиц, «хвалящих бога» — «птичек божиих», как к ним обращался по-францискански Маркел (14, 263) — и, наконец, познание, что «всякий пред всеми за всех виноват» (14, 270).

убеждаюсь, что ты все-таки в меня веришь» (15, 79). Азарт чувствуется и в дискредитации автором Ивана. Но вопреки всем попыткам опровергнуть эвклидовскую аргументацию Ивана, довести ее до абсурда, она остается действующей внутри романа и действительной для читателя. Недаром один из первых критиков, Л. Алексеев (Л. А. Паночини), уже в 1881 году называет Ивана *alter ego* автора:

> «Достоевский верует и проповедует „смирение“ […] — и сам он сомневается и сам первый грешит против своей заповеди „смирения ума“. […] Он казнит Ивана — и этим себя же казнит, сомнения и порывы своего гордого ума […] Достоевский не мог бы так сочувственно, правдиво, а главное, с таким огненным красноречием высказать идеи Ивана Карамазова, если бы сам не разделял их, если бы эти сомнения не были присущи ему […] Он проповедовал смирение и сам смирялся, но попранный разум восстал и заговорил громче, сильнее, заговорил огненным словом!»[29]

Можно было бы возразить, и это не раз делалось, что аргумент Ивана должен быть столь сильным для того, чтобы его опровержение прозвучало более убедительно. Позиция христианской смиренности не должна была восторжествовать лишь благодаря недостающей силе ее оппонента. Такое возражение создает аналогию между богом, требующим от человека свободного, затрудненного существующим в мире злом решения в пользу верования, и автором, требующим от читателя свободного, затрудненного обманчивыми прочтениями решения в пользу верного смысла. Однако нельзя не согласиться, что бунт Ивана выживает после его опровержения и не служит только «навозом» для окончательной романной гармонии.

Это опровержение, впрочем, оказывается *палкой о двух концах*, если использовать еще один образ романа. Иван, обвинитель бога, жаждущий, как показывает его разговор с дьяволом, веры в справедливый потусторонний мир, предстает в конечном счете гораздо более как метафизик, мыслит более трансцендентно, чем ищущий блага в мире сем инок. Францисканско-пантеистическая вера Зосимы, его эстетизированная религия, его мистический витализм, его убеждение, что человек уже на земле может достичь рая, направлены ведь скорее на мир земной, чем на свет иной.[30] Между тем как Иван от бога требует справедливости в окончательной гармонии, Зосима рисует утопическую картину мира сего, в котором преступления уменьшатся «в невероятную до-

---

[29] Цит. по комментарию: 15, 510.

[30] Ср. рассуждения таинственного посетителя, о которых вспоминает Зосима (14, 275, 280, 283). И Алеша считает «настоящее царство Христово» на земле возможным (14, 29).

лю» (14, 59—61). Во всяком случае, обвинение в адрес бога производит на трансценденто настроенного читателя больше впечатления, чем направленная на этот мир набожность инока.

4

Скрывающаяся в романе критика бога всплывает на фоне двух основных библейских подтекстов. Роман пронизан, как уже было сказано, аллюзиями на книгу Иова. С точки зрения христианского смысла, который имел в виду Достоевский I, история Иова напоминает о том, что человек слишком ограничен, чтобы понять мудрость и всемогущество бога, и что он грешит, если он, страдая, сомневается в божьей справедливости. Таким образом, Зосима делает вывод: «Пред правдой земною совершается действие вечной правды» (14, 265). Но книга Иова выявляет еще совсем другой смысл, подчеркиваемый пересказом Зосимы, а именно соперничество между богом и дьяволом, борьбу между двумя силами, делающими верность раба божьего Иова предметом пари. В своем пересказе Зосима подчеркивает, что «похвалился бог диаволу, указав на великого святого раба своего» (12, 264). Это не совсем верно. В библии бог хвалит перед сатаной не себя, а верность раба своего.

Таким образом, Зосима вносит в ветхозаветный текст не существующий там мотив соревнования. Расхождению соответствует то, что Зосима называет сатану дьяволом. Это анахронизм. В Ветхом завете сатана значит «противник на войне»[31], «обвинитель в суде»[32] или «обвинитель перед богом»[33]. Только в послебиблейском иудаизме и в христианстве сатана стал под влиянием персидского дуализма воплощением зла, врагом бога.[34] В книге же Иова сатана является одним из «сынов Божиих» (Иов 1, 6), принадлежащим как прокурор к двору господнему. Вводя новозаветную фигуру дьявола в эту книгу Ветхого завета, Зосима вводит там еще не существующий агональный дуализм.

Подспудная мысль о соревновании между богом и его противником становится явной в словах насмешников и хулителей, слышимых Зосимой:

---

[31] 1 Цар 29, 4; 3 Цар 5, 4.

[32] Пс 108, 6.

[33] Зах 3, 1; Иов 1, 6.

[34] Ср. The Encyclopedia of Religion. Vol. 13. New York, 1987. Pp. 81—82; Reclams Bibellexikon. 4. Aufl. Stuttgart, 1987. S. 445—446.

> «как это мог господь отдать любимого из святых своих на потеху диаволу, отнять от него детей, поразить его самого болезнью и язвами […] и для чего: чтобы только похвалиться пред сатаной: „Вот что, дескать, может вытерпеть святой мой ради меня!“» (14, 265)

Выявленная насмешниками самовлюбленность бога и инструментализация им человеческого страдания ради собственной славы не имеют основы в библейском тексте. Такие изменения и переакцентировки, проведенные Зосимой, образуют точку опоры для критики бога, которую мы должны отнести к Достоевскому II.

Агонально-дуалистическое переосмысление книги Иова всплывает еще в другом месте. Двойник Ивана, являющийся ему дьявол, поясняет, что «победа-то драгоценна» (15, 80) и что на праведном Иове его «зло поддели во время о́но» (15, 82).

Мотивика соревнования осуществляется также в ее новозаветном виде, в лейтмотиве легенды о Великом инквизиторе, в искушении Иисуса в пустыне. И здесь небольшим отклонением от библейского текста усиливается противник и этим же обостряется агонизм. Великий инквизитор не верно пересказывает слова искусителя. В евангелиях написано: «если Ты сын Божий, бросься вниз» (Мф 4, 6; Лк 4, 9). Великий инквизитор из этого делает: «Если хочешь узнать, сын ли ты божий, то верзись вниз» (14, 232). Таким образом, противник приписывает Христу сомнение в его божественной натуре. Конечно, за это искажение священного текста отвечает не только Великий инквизитор, противостоящий Христу как заместитель дьявола, а также Иван, играющий для Алеши роль искусителя.[35]

Более или менее явная мысль о соревновании между богом и его противником усиливается в кошмаре Ивана. Дьявол, этот мещанский джентльмен, не знает, почему изо всех существ в мире только он обречен на пакости. Ни за что не хотят ему открыть секрет его злобы, потому что, догадавшись, в чем дело, он, пожалуй, «рявкнет „осанна“», и «тогда исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, а с ним, разумеется, конец всему» (15, 82). Откровенная исповедь этого добродушного злодея только усиливает проходящее через весь роман, но нигде прямо не высказываемое подозрение: бог пользуется человеком, свободно и вопреки повелениям разума решающим в его пользу, как козырем в игре с противником. Опять создатель обвиняется в безнравственной инструментализации. Иван назвал страдающих детей

---

[35] О борьбе между богом и дьяволом знает и Дмитрий. Предмет же этой борбы — красота: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14, 100).

материалом, навозящим кому-то будущую гармонию. В истории о Иове, так, как ее представляет Зосима, праведный должен страдать ради торжества бога над противником. Признания дьявола наводят на жестокую мысль, что бог допускает зло только для того, чтобы искусственно затруднить выбор в свою пользу. Затруднение же решения не служит никаким иным целям как повышению славы самовлюбленного демиурга.

В такой критике бога важна имплицитная мысль, что творение происходит от тяги к игре праздного творителя, заведшего зло только ради осложнения игры, ради повышения занимательности, так сказать как *handicap*. Подобную мысль Достоевский высказал в «Дневнике писателя» за 1878 год, вкладывая ее в уста самоубийцы: «невольно приходит в голову одна чрезвычайно забавная, но невыносимо грустная мысль: „ну что, если человек был пущен на землю в виде какой-то наглой пробы, чтоб только посмотреть: уживется ли подобное существо на земле или нет?“».[36] В «Братьях Карамазовых» такие рассуждения эксплицитно нигде не встречаютя, но все-таки Иван говорит о людях как о «недоделанных пробных существах, созданных в насмешку» (14, 238).

5

Тезис о надрыве автора подразумевает, что Достоевский II сближается с позицией критика бога Ивана. Об этом свидетельствуют очевидные признаки.

Начнем с незначительного симптома. О конкретном авторе мы знаем, как он презирал инструментализацию страдания. В пушкинской речи Достоевский-публицист обосновывает окончательный отказ Татьяны учетом невинно страдающего мужа. В этой аргументации, переходящей от частного случая к общим началам, мы слышим дословно мотивы, побуждающие Ивана возвратить творцу билет на вход в вечную гармонию. Для Достоевского не может быть счастья, основанного на чужом несчастии.[37]

---

[36] Изложение этой идеи было столь убедительно, что читатели обращались к автору с вопросами (ср. об этом статью «Запоздавшее нравоучение» в «Дневнике писателя» за 1876 год; 24, 43—46). Одна посетительница Достоевского сообщает, что автор, взволнованный и отчаянный совсем неожиданным восприятием «Приговора» некоторыми читателями, уверял: «Меня не поняли, не поняли! […] Я хотел этим показать, что без христианства жить нельзя» (24, 396).

[37] Такое мышление, осуждающее инструментализацию страдания, Иван приписывает и фигуре своего идейного эксперимента, Великому инквизитору. Иерарх упрекает Христа в том, что ему дороги лишь десятки тысяч великих и сильных, а остальные миллионы слабых «должны лишь послужить материалом для великих и

Иван к Алеше:

«…представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданьице, вот того самого ребеночка, бившего себя кулачонком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги! […] И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастие на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми?» (14, 223 f.)

Достоевский в речи о Пушкине:

«…представьте, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой. И вот представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всего только лишь одно человеческое существо […] Согласитесь ли вы быть архитектором такого здания на этом условии? Вот вопрос. И можете ли вы допустить хоть на минуту идею, что люди, для которых вы строили это здание, согласились бы сами принять от вас такое счастие, если в фундаменте его заложено страдание, положим, хоть и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного, и, приняв это счастие, остаться навеки счастливыми?» (26, 142)

То, что Иван, описывая страдания детей, говорит от имени автора, поддерживается биографическими параллелями. Как Иван, так и Достоевский собрали описываемые случаи из газет. У обоих имелась та «хорошая коллекция», о которой говорит Иван (14, 218). И эмоциональная реакция Достоевского, выраженная в «Дневнике писателя», не уступала реакции его героя.[38]

Второй аргумент, говорящий о близости автора к своему герою: всякая попытка обосновать этику вне религии доводится как Иваном, так и Достоевским до абсурда.[39] Как это ни странно, и богохульник Иван обосновывает этику исключительно на религиозных началах: нет добродетели, если нет бессмертия. Ни герой, ни автор не допускают земной основы этики, потому что человек сам по себе не имеет силы к

сильных». Из-за любви к слабым сильные снимают с них бремя свободы и обманывают их. «В обмане этом и будет заключаться наше страдание» (14, 231).

[38] Ср. обсуждение случая Кронеберга в «Дневнике писателя» за 1876 год (22, 50—73).

[39] О критическом отношении Достоевского-публициста к каким бы то ни было попыткам обосновать этику и общество на земных, внерелигиозных началах ср. статью «Пидирка к случаю» в «Дневнике писателя» за 1880 год (26, 149—174). Ср. также запись из записной тетради 1880—1881 гг.: «Нравственные идеи есть. Они вырастают из религиозного чувства, но одной логикой оправдаться никогда не могут. Жить стало бы невозможно» (27, 85).

братству.[40] Отсюда уже не далеко до крайне скептической характеристики слабосильного человека, которую дает Великий инквизитор.

В-третьих, как принцип, обеспечивающий нравственность, и Достоевский, и Иван постулируют благого и справедливого бога. Поэтому отрицание благости бога практически равносильно отрицанию его существования. От существования благого бога полностью зависит не только религия, но и весь мировой порядок. Не случайна в романе прямая связь между обвинением Иваном бога и одобряемым им отцеубийством.[41] Достоевский-этик, по существу, руководствуется лозунгом Вольтера, высказываемым как Иваном (14, 213—214), так и Колей Красоткиным (14, 499) и травестируемым Федором Карамазовым (14, 23—24) «s'il n'existe pas Dieu il faudrait l'inventer» («Если бы не было бога, то следовало бы его выдумать»). Выдумать же следовало бы бога как метафизического покровителя нравственности.[42]

В-четвертых, Иван является не меньшим аналитиком и критиком надрыва, чем сам его автор. Он обнаруживает надрывы как в любви Ка-

---

[40] Иван даже подтверждает, «что на всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставляло людей любить себе подобных […], что если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие» (14, 64). Возможность добродетели без веры в бессмертие души защищается в романе только Ракитиным (14, 76). То, что Иван отвергает возможность земной этики, могло бы показаться сомнительным, ведь Иван является автором «геологического переворота», поэмы о «человеко-боге» (15, 83). Но эта идея прошлой весны уже не соответствует настоящему мышлению Ивана. Если бы он верил в возможность земной этики, он не сошел бы с ума. Единственный выход из мира без бога был бы — как показывает автор на примере Смердякова — самоубийство. Болезнь же Ивана является спасением. В раздвоении сознания Достоевский I изображает бунт совести против теории.

[41] Богоубийство Ивана косвенно оправдывается безбожным защитником Фетюковичем, извиняющим Дмитрия тем, что Карамазов был плохим отцом. «Любовь к отцу, не оправданная отцом, есть нелепость, есть невозможность» (15, 169), убийство же плохого отца — не отцеубийство.

[42] Идея о боге как поручителе, гаранте этики связывает Достоевского с Толстым. Ср. слова Пьера Безухова: «Ежели есть бог и есть будущая жизнь, то есть истина, есть добродетель» (*Толстой Л.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1929—1958. Т. 10. С. 177). Подобну тому, как Зосима пропагандирует веру, направленную скорее на земную, чем на потустороннюю жизнь, в окончательных познаниях Константина Левина бог отождествляется с добром, а добро — с делом. И тот и другой автор оказываются скептиками, постулирующими бога как гаранта жизнеспособной этики. Оба автора любят жизнь и пытаются найти трансцендентное обеспечение своего более или менее явного витализма. Впрочем, и в «Анне Карениной» можно наблюдать надрыв автора. Это путь Левина к верованию и достижению окончательного, неподвижного положения, т.е. развитие, неправдоподобное ввиду неспокойного характера этого подвижного героя, имеющееся в себе что-то насильственное.

терины Ивановны к Дмитрию, так и в христианской любви Иоанна Милостивого к ближнему.

В-пятых, и Иван подвержен религиозному надрыву, только с противоположным знаком. Иван хочет веровать, но никак не может принять бога из чувства гордости, как подсказывает Достоевский I. Одаренный сверхъестественной прозорливостью, Зосима сразу замечает, что Иван способен к великому добру, что идея еще не решена в его сердце, что он сам не верует своей диалектике (14, 65). Собираясь рассказывать о своем бунте, Иван признается Алеше: «не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою» (14, 215). Кульминационный пункт его бунта — надрыв, своего рода обращение решения-надрыва Достоевского в пользу Христа, выраженного в вышецитированном письме Фонвизиной[43]:

> «Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными. Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был неправ*» (14, 223).[44]

После крушения Ивана Алеша понимает суть его болезни: «„Муки гордого решения, глубокая совесть!“ Бог, которому он не верил, и правда его одолевали сердце, всё еще не хотевшее подчиниться» (14, 89). Легенда об атеисте, пробегающем после смерти квадриллион километров и становящемся в раю ревнивым консерватором, пересказывается дьяволом на счет Ивана, юношеским произведением которого она и является. Дьявол ему говорит, что из семечка веры, которое он, дьявол, бросит в него, вырастет такой дуб, что он пожелает вступить «в отцы пустынники и в жены непорочны», «ибо тебе оченно, оченно того втайне хочется, акриды кушать будешь, спасаться в пустыню потащишься!» (15, 80). Только оттого, что критика Иваном бога отождествляется с надрывом и этим же нейтрализуется, Достоевский I и может допустить возможность спасения для Ивана.

6

Подведем предварительные итоги. Проповедуя русское христианство и полемизируя с европейским рационализмом, автор романа-теодицеи

---

[43] О перекличке этих высказываний ср. *Braun M*. Dostojewski. S. 262—263.

[44] Итак, и в отрицании веры возможен надрыв. Таким образом, рассказчик констатирует, что «истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду», даже «если чудо станет пред ним неотразимым фактом» (14, 24).

«Братья Карамазовы» подспудно развертывает скрытую смысловую альтернативу. За осуществляющимся противосмыслом предстает сомневающийся автор, Достоевский-скептик, Достоевский-бунтарь. Эта альтернатива, этот противосмысл не происходят от сознательного смыслосозидающего акта автора, они не основываются на авторской интенции. По замыслу автора послание этого романа довольно прямолинейно. Противосмысл вошел в роман за спиной преследующего определенный замысел автора, вопреки его интенции, но благодаря его азарту, его ревностному старанию. Образуясь не в результате произвольного прочтения, происходя не от чисто субъективной читательской установки, не основываясь на каком-либо смысловом постулате, на некоем заданном желаемом смысле, этот противосмысл представляет собой объективный семантический пласт романа. Таким образом, «Братья Карамазовы» могут быть прочитаны и как бунт против создателя мира.

Достоевский II, однако, не просто одерживает победу над Достоевским I. Роман так же мало представляет собой однозначное обвинение бога, как он является теодицеей. Его послание колеблется между *pro* и *contra*, не поддаваясь фиксации, никогда не останавливая беспрерывного движения мысли. Не полифония характеризует смысловую фактуру этого романа, а колебание между двумя исключающими друг друга смысловыми позициями, никогда не останавливающаяся осцилляция между Достоевским I и Достоевским II, между замышляющим определенный смысл субъектом произведения и его подсознательным антагонистом, т. е. между теми двумя образами, в которых тут проявляет себя абстрактный автор. Понятие колебания, осцилляции между полюсами характеризует, как мне кажется, смысловой мир Достоевского более верно, нежели Бахтинские вокальные и концертные метафоры.

Осцилляция наблюдается и в многих частичных структурах «Братьев Карамазовых». Изображаемый мир отражает во многих мотивах раздвоенность, колебание автора. Иные явления, кажущиеся на первый взгляд однозначными, оказываются *палкой о двух концах*, если еще раз прибегнуть к образному выражению защитника (15, 152), или *медалью с двумя сторонами,* как выражается обвинитель (15, 129), или же *обоюдоострым орудием*, как характеризует рассказчик амбивалентность старчества (14, 27). Примером может служить статья Ивана по церковному суду, которая получает аплодисменты со стороны как церковников, так и атеистов, и идею которую библиотекарь монастыря называет *идеей о двух концах* (14, 56).

Колебание между противоположными возможностями наблюдается и в основных частях сюжета. В качестве примера можно указать на колебание Ивана между положительным и отрицательным решениями му-

чающего его душу вопроса, на его осцилляцию между пониманием и непониманием того, что предлагает ему Смердяков, на нерешенность вопроса, пойдет или не пойдет Иван в суд, чтобы обвинить себя в отцеубийстве, и если он пойдет, какими мотивами он будет руководствоваться, смиренностью или гордостью? Нерешенность характеризует и финал романа. По словам Алеши Иван «или восстанет в свете правды, или… погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит» (15, 89). А Дмитрий, возьмет ли он наказание смиренно на себя или спасется побегом в Америку?

Дмитрий характеризуется колебанием между двумя противоположными полюсами не в меньшей мере, чем Иван. Ему необходимо, как замечает Ракитин, ощущение низости падения так же, как и ощущение высшего благородства (15, 129). «Две бездны […] в один и тот же момент», «бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения», — этой формулой характеризует обвинитель Дмитрия а вместе с ним всю «матушку Россию» (15, 129). Этот образ применяет к Дмитрию и защитник, доводя до абсурда аргументацию прокурора: «Карамазов именно такая натура о двух сторонах, о двух безднах» (15, 159). Образ двух бездн имеет еще большее распространение. Дьявол знает: иные из тех, которые акриды едят, «бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент» (15, 80).

В своих перекличках, в своих уголках, которые не под полным контролем Достоевского I, текст развивает структуры, обнаруживающие, что и самые священные вещи суть *палки о двух концах.* Примером этого является неожиданное со-противопоставление Иова и штабс-капитана Снегирева. Зосима воспринимает вопрос насмешников и хулителей: «Да как мог бы он [т. е. Иов — *В. Ш.*], казалось, возлюбить этих новых [детей], когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?» Зосима отвечает на это немедля: «Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость» (14, 265).[45] Мотив замещения умерших детей появляется опять спустя больше 240 печатных страниц. Умирающий Илюша Снегирев поручает отцу после его смерти взять хоро-

[45] Уже отчаявшаяся посетительница, у которой умер четвертый и последний ребенок, утешалась Зосимой в главе «Верующие бабы» надеждой на «тихую радость» и «тихое умиление» (14, 46). Иван же удовольствовался бы указанием на «великую тайну жизни человеческой» (к которому прибегает Зосима не раз) менее, чем многие исследователи.

шего мальчика, другого, назвать его Илюшей и любить его вместо него. Но Снегирев не хочет хорошего мальчика, не хочет другого мальчика, шепчет он, вскидывая вверх обе руки, диким шепотом, скрежеща зубами. Цитируя при этом слова из псалма 136 (137), ст. 5—6, «Аще забуду тебе, Иерусалиме, да прильпнет…» (14, 507), он ссылается на ветхозаветный образец верности. Верность же этого несчастного отца бросает некую тень на конечное счастье Иова.

Отцовство, для Достоевского понятие мистическое и метафизическое[46] — это одна из главных тем «Братьев Карамазовых». В романе не раз намечается эквивалентность между божеством и отцовством, богохульством и отцеубийством. Но и эта эквивалентность — *палка о двух концах.* Она ведь подразумевает не только, что даже убийство старого Карамазова — вопреки прогрессивной аргументации защитника — является святотатством, символическим богоубийством. Можно рассматривать эту эквивалентность и с другого конца. Тогда творец предстает как нелюбящий, невыполняющий обязанностей своих отец, как своего рода Федор Карамазов.

7

Понятие осцилляции, если его применить к колебанию автора, не равнозначно частичному присутствию автора в своих героях. Понятие осцилляции обозначает еще и другую структуру, иную, как намеренная саморелятивизация автора, имеющаяся в произведениях Достоевского тогда, когда автор предоставляет свою правду компрометирующему ее рассказчику (как это имеет место в «Записках из подполья»). Такой эксперимент автора над самим собой и над своей правдой, такое самоограничение автора, мало правдоподобны в случае «Братьев Карамазовых», судя и по тому, что автор прямо говорил о своем замысле, и по тому, как роман построен.

Осцилляцию не следует, конечно, отождествлять с Бахтинской полифонией. Многоголосность происходит, по логике Бахтина, от сознательного самоограничения автора. Осцилляция же происходит не от сознательного и допускаемого автором акта, а от невольного раздвоения автора, автора надрывающегося и насильственно вытесняющего одну сторону, одну стихию своего противоречивого мышления. Такое не-интендированное раздвоение абстрактного автора в два образа обеспечивает роману смысловое богатство и подвижность, которые не мог бы придать

[46] Ср. *Terras V.* A Karamazov Companion… Pp. 60—61.

ему и самый диалогический замысел. Богатство и подвижность происходят от того, что в осцилляции автор как интендирующее «я», как господствующая и контрольная инстанция, как свободно распоряжающийся своим текстом хозяин лишается власти.

Мы уже не раз наблюдали, что психо-этические структуры, лежащие в основе романа, появляются эксплицитно в изображаемом мире, допускаются на уровне изображаемых персонажей. Это касается и осцилляции между верой и неверием. Таким образом, дьявол обнажает перед Иваном, сомневающимся в его, дьявола, существовании, свою тактику:

> «…колебания, […] беспокойство, […] борьба веры и неверия — это ведь такая иногда мука для совестливого чековека, вот как ты, что лучше повеситься. […] Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. Новая метода-с: ведь когда ты во мне совсем разуверишься, то тотчас меня же в глаза начнешь уверить, что я не сон, а есмь в самом деле» (15, 80).

Осцилляция, описываемая дьяволом, имеет место, конечно, и в отношении к существованию бога. В мире Достоевского она не может остановиться.[47] Бесконечность осцилляции, неостановимость колебания между противоположными полюсами обнажает в «Бесах» Кириллов на Ставрогине: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» (10, 469).

Таким образом, «Братья Карамазовы» не совсем удавшаяся теодицея, *Палка о двух концах, медаль с двумя сторонами, обоюдоострое орудие*, но прекрасный роман, автор которого, против своей воли, превратил в сюжет основной конфликт своего существования.

---

[47] Осцилляция между полюсами уже довольно рано была задумана Достоевским как основа идеологической и психологической структур изображаемых героев. Ср. его высказывание о «Житии великого грешника» в письме А. Н. Майкову от 25 марта 1870: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование божие. Герой, в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист» (29/1, 117).

О. В. ЕВДОКИМОВА
(Российский педагогический университет им. Герцена, Санкт-Петербург)

ПОЭТИКА ПАМЯТИ И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ПРОЗЕ Н. С. ЛЕСКОВА

«Детские годы. (Из воспоминаний Меркула Праотцева)»

1

Память является одним из фундаментальных оснований поэтики Н. С. Лескова. Это субстанция, в пределах которой существует его художественный мир, одновременно расширенный и ограниченный ею.

В существенных сторонах своего культурного, психологического и философского содержания это сложное явление — память — освещается и продумывается Лесковым в целом круге произведений, с особой же разносторонностью — в повествовании, которое в окончательном авторском варианте получило название «Детские годы», с ползаголовком «Из воспоминаний Меркула Праотцева» (1876). Впервые оно было опубликовано в 1875 г. под названием «Блуждающие огоньки. Автобиография Праотцева».

Оба варианта уточняющего название подзаголовка акцентируют внимание читателя на словах, связанных с жанровой характеристикой произведения: «воспоминания» и «автобиография». Лескову важно подготовить читательские ожидания к восприятию особого жанра, определения которому автор-рассказчик, тождественный здесь и герою, в начальной главке повествования намеренно не дает, предпочитая описательные рассуждения. Последние же строятся на столкновении различных жанровых характеристик. Не успевает читатель поверить, что перед ним «повесть», как ему предлагается понятие «исповеди»: «Я думаю, что я должен непременно написать свою повесть, или, лучше сказать, — свою исповедь»[1]. Очевидно, что одна жанровая характеристика отличается от другой не только словесным оформлением, но и степенью приближения к сути дела. Утвердиться в мысли, что «Детские годы» — «исповедь», читателю, впрочем, так и не удастся, потому что и это определение тут же будет разрушено. Лескова не

[1] *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1956—1958. Т. 5. С. 279. В дальнейшем произведения и письма Лескова, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по данному изданию с указанием в тексте статьи римской цифрой тома и арабской — страницы.

устраивает сам принцип исповедальности, ибо собственная жизнь герою-рассказчику его произведения не кажется ни интересною, ни занимательною для других. Кроме того, подобного рода истории, как замечает последний, «по частям встречаются во множестве современных романов» (V, 279). Косвенно здесь возникает представление, что «исповедь» не противостоит «повести» или «роману», но может с ними и совпадать.

Художественная новость произведения оказывается предусмотрена самой формой рассказывания, весьма отличной от романных форм. Это не «роман» и не «исповедь», и прежде всего потому, что рассказчика, — и он на этом настаивает, — не интересует в данном случае то, что обозначается им как «главный центр», то есть личность в узком и более или менее индивидуалистическом смысле (ведь вокруг именно этого центра сосредотачиваются события и в романе, и в исповедальных повествованиях). Рассказчик намерен строить свой рассказ так, как бывает «в жизни», стремясь соответствовать ее свободному течению свободными повествовательными формами: «Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентою в предлагаемых мною записках» (V, 279).

Это признание не раз вводило в заблуждение интерпретаторов лесковского произведения. Образ развивающейся ленты побуждал видеть в «Детских годах» хронику, как будто бы даже и осознанную автором в ее архитектонической природе и этим образом определенную.[2] Прямое, «словарное» значение слов тут, однако, противоречит такому пониманию жанровых особенностей произведения. Значение это, если исходить из классической лексикографии XIX в., менее всего связано с понятиями временной протяженности. Слово «хартия», наиболее заметное в приведенном фрагменте, означает, по В. И. Далю, «папирус, пергамент, все, на чем встарь писали, и самую рукопись»[3]. Лесков и имеет в виду этот ореол значений, актуализируя такие его обертоны, как старина, долгота и, кроме того, «простота устройства». Последнее в особенности, поскольку писатель хочет противопоставить свое простое, в естественных формах жизни выдержанное, лишенное специфической для произведения искусства сюжет-

---

[2] См., напр., *Лебедев В. А.* Хроникальный жанр в творчестве Н. С. Лескова // Учен. зап. Томск. гос. ун-та. Томск, 1967. № 67. С. 139—140.

[3] *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. [Репринтное воспроизведение издания 1880—1882 гг.]. М., 1991. Т. 4. С. 542.

но-композиционной организованности повествование сложным и условным словесным формам.

Вместе с тем ряд попыток автора сформулировать ключевые жанровые свойства «Детских годов» приводит читателя к мысли, что перед ним не просто факт отказа писателя от литературных традиций, но и особая художественная форма, вбирающая в себя черты и повести, и романа, и исповеди, и в известной мере хроники, но и отличающаяся от всего этого жанрового фона принципиальным своеобразием. Состоит оно в намеренности писателя достигнуть такого творческого результата, который бы предполагал стирание границ между предметом повествования — жизнью — и способом повествования о ней. Название этой формы и дано в подзаголовке окончательной редакции «Детских годов» — «воспоминания».

Границы начала и конца воспоминаний в «Детских годах» отчетливо проведены. Начинаются эти воспоминания, как водится, с первой памяти: «Но начнем ab ovo, если не с самой колыбели, то хоть с той поры, как я себя помню» (V, 281). Заканчиваются не менее традиционной и наполняющейся для каждого своим смыслом формулой «вечная память» (V, 450).

Обрамленное подобными зачином и концовкой повествование оказывается естественным образом насыщено такими словами, как «память», «воспоминание», «напоминаю», «припомнить», и их модификациями. Рассказывающий намеренно не дает воспринимающему забыть, что он погружен в сферу памяти. Само явление памяти, при каждом указании на него, раскрывается в своем содержании и определяется в своей форме.

Хранятся воспоминания в сознании героя, оставаясь «мимолетными видениями», оказываясь предвестиями «грядущих увлечений» и «сладостными мгновениями». По способу зарождения и действия в сознании воспоминания приравниваются повествователем «к прикосновению гальванического тока» или погружают его «в тихое, но восторженное созерцание» (V, 398). Воспоминания и память в прямых высказываниях рассказчика во многом тождественны не только сознанию, но и чувству, духу, истории…

Одно из первых размышлений рассказчика о памяти фиксирует процесс воспоминания в его целом:

> «…я начал припоминать, как это было, — и действительно вспомнил, что передо мною неслось что-то легкое, тонкое и прекрасное: оно тянуло меня за собою, или мне только казалось, что оно меня тянет, но я бросился к нему и… очутился в описанном положении, между небом и землею, откуда и начинался ряд моих воспоминаний» (V, 283).

Состояние, которое имеет в виду рассказчик, и мгновенно, и процессуально: начал припоминать; вспомнил; обрел пространственное, а в данном случае, бытийственное, положение («между небом и землею»); в конечном счете начал жить.

Чрезвычайно существенно в этой связи то, что единственная реминисцируемая концепция памяти в «Детских годах» восходит к идее Сократа о познании как воспоминании. «Приводя себе на память впечатление, какое производила моя мать на людей, которые ее видели в первый раз, — повествует герой, — я всегда припоминаю мнение Сократа, что „познание есть только воспоминание того, что мы некогда знали“. Впервые встречая мою мать, всякий чувствовал, что он ее будто когда-то уже встречал, и притом встречал в необыкновенную для себя минуту; каждому мнилось, что она ему или уже когда-то сделала, или еще сделает что-то доброе и хорошее» (V, 290).

В прямой и осознанной рефлексии героя-рассказчика по поводу памяти складывается представление, согласно которому истинной темой его воспоминаний является не что иное, как память. А среди даже хаотического разнообразия тождественных памяти соответствий в повествовании выделяется универсальный эквивалент ему. Память оказывается равнозначна жизни.

2

В структуре целого «Детских годов» функциональная роль сигнальных слов и непосредственных рассуждений рассказчика о памяти, столь значительная по существу, намеренно затемнена. Они не выделены из потока повествования, сплавлены с событийной и образной материей.

Одно из первых воспоминаний героя являет собой событие в законченном, «классическом» виде. Он вспоминает себя висящим «над тротуаром за окном пятого этажа» (V, 281). Событие это относится к поре его младенчества. Другое, из той же поры и столь же сущностное, из разряда определяющих судьбу, психо-физиологическое и метафизическое одновременно, — мытье в бане. Герой побывал «в мытье у бабушки» — баронессы, имевшей своеобразную страсть к этому занятию и вспоминающейся в атрибутах мыльного фартука, с рубенсовским колоритом помогавших ей латышских дев, с ощущениями мучения и стыда, доставляемых банной процедурой.

О том, что событие не совершается на глазах читателя, а именно вспоминается, рассказчик может сказать в любой момент повествования, — в начале, середине или в конце отдельно взятого сюжетного отрезка. Создается даже эффект, в соответствии с которым читатель способен воспринимать ход повествования в «Детских годах» не как движение от воспоминания к воспоминанию, — чем это на самом деле и является, — но как движение от события к событию.

События в произведении Лескова группируются в несколько пространственно-временных комплексов. Помимо раннего детства, здесь описаны годы, проведенные Меркулом Праотцевым в кадетском корпусе, — «школа»; отдельный комплекс памяти составляет путешествие на тройке из Петербурга до Киева, — «путь домой», — наполненное самыми разнообразными переживаниями, начиная от первой любви и кончая осознанием того, что есть смерть. Самое большое повествовательное пространство отведено происшествиям, связанным с жизнью героя дома, в Киеве, возле матери, сравниваемой с путеводным ангелом Товии на картине Ари Шефера. Киев был для героя школой житейской, временем просвещения ума и облагораживания чувств. Профессор Альтанский, почтенный старый ученый, уподобленный здесь Тациту, открывал для него классический мир «с величавым характером его жизни», с сократовским пониманием справедливости. Товарищ Меркула по кадетскому корпусу Пенькновский, глупый, самодовольный, ловкий и красивый пошляк, не оставлял его в покое и не позволил оторваться от созерцания обывательской жизни. Введен, «вставлен» в эти повествовательные грани совершенно законченный, а потому самостоятельный сюжет, содержащий перипетии романа Христи и Сержа. Эта сентиментально-романтическая история открывает для героя «омут» страсти, тогда как история отношений матери к художнику Филиппу Кольбергу — мир идеальных чувств и трагедию самоотвержения. Завершают повествование отъезд героя из Киева, а также встречи его с иконописцем Лаптевым и «истинным» художником Кольбергом. Благодаря этим встречам Праотцев, наконец, нашел свое призвание, поняв, что он — «художник в душе».

Ряд упомянутых событий составляет завершенный сюжет, смысловая доминанта которого уже определялась М. М. Бахтиным как «жизненный путь ищущего истинного познания». Восходит такого рода сюжет к платоновскому типу античной биографии, в частности к диалогам Платона «Апология Сократа» и «Федон». «Жизнь такого ищущего, — говорил М. М. Бахтин о герое, осуществляющем данную сюжетную схему, — расчле-

няется на точно ограниченные эпохи или ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию…»[4].

Герой «Детских годов» также проходит на своем пути через определенные и замкнутые в себе этапы развития. Младенчество — пора инстинктивного, бессознательного, свидетельствующая о том, что в мир пришел мечтатель. Учеба в кадетском корпусе — пора «невежества»; последнее событие в нем — бунт, это эпизод проявления необузданной воли и стремления к подвигу. В длительном путешествии, создающем своеобразный грунт характера, герой познает бездны падения и научается жаждать восстания души. Мать и Альтанский ведут его по различным, но равно высоким путям воспитания, просвещения и совершенствования души. Познание самого себя герой обретает, осознавая в себе художника. Проблема же «истинного познания» в сюжетном составе «Детских годов» так и остается проблемой.

Тип сюжета увязывает, однако, проблему «истинного познания» с пониманием того, что есть душа и бессмертие души. Еще раз подчеркнем, что сюжет существует и выстраивается в памяти Меркула Праотцева. Все рассказанное преподнесено как память героя о своей душе. Получается, что память не только эквивалент жизни, но и эквивалент души. Следует в связи с этим выяснить, когда воспоминание становится (и становится ли вообще) совершившимся событием, — и это внесет ясность в представление о том, чем является для Лескова «истинное познание».

3

Как будто бы не может вызывать сомнений то, что герой, вспоминающий в «Детских годах» свое прошлое, предельно индивидуализирован. Действительно, здесь рассказана история человека с особой биографией и особой душой. Известно даже, что у Меркула и особый телесный облик: например, длинные ноги. Характерно, однако, что эти «длинные ноги» нужны в произведении не просто в качестве детали индивидуализированного портрета, а для того, чтобы обнаружить неустойчивость героя в жизни, нетвердость его «стояния» в ней, — а это черта как будто бы уже и типологическая.

---

[4] См. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 281.

Дело в том, что Лесков пишет повесть о человеке, который представляет собой определенный культурно-исторический тип, точнее, о человеке как создании культуры. Фамилия героя «Праотцев» актуализирует в нем именно общечеловеческое, уходящее корнями к общим для всех истокам, к «праотцам». В еще большей степени о своеобразной типологизированности лесковского героя свидетельствует его речь: он говорит так, будто бы у него нет своих слов. Иногда он пользуется точкой зрения и фразеологией какого-то воображаемого ученого-историка, чаще — столь же условного литератора-художника, а порой совмещает и ту и другую. Так, подъезжая к Киеву, где находился его родной дом и где ждала его матушка, Меркул приветствовал город в духе одновременно и мечтателя, и религиозного лирика, и специалиста по древностям:

> «В таком именно состоянии был я, когда увидел блестящий крест Киевской печерской лавры и вслед за тем передо мною открылись киевские высоты со всею чудною нагорною панорамою этого живописного города. Я с жадностью обозревал это местоположение и находил, что братья Кий, Щек и Хорев обладали гораздо более совершенным вкусом, чем основатель Москвы боярин Кучка и закладчики многих других великорусских городов. При самом первом взгляде на Киев делается понятно, почему святые отшельники нашей земли избирали именно это место для перехода с него в высшие обители. Киево-печерская вершина — это русская ступень на небо. Здесь у подножия этих гор, изрытых древлерусскими христианскими подвижниками, всякий человек, как у подножья Сиона, становится хоть на минуту верующим; необходимость глядеть вдаль и вверх на эти уносящиеся под небо красоты будит душу — и у нее, как у отогревающегося на подъеме орла, обновляются крылья» (V, 333).

Едва ли эта речь может принадлежать выгнанному из корпуса кадету. Несоответствие характера речи возрасту, развитию и положению героя не может быть объяснено и тем, что приведенные слова принадлежат герою в его поздних годах — умудренному жизнью монаху, вспоминающему о былом. В речевой ткани «Детских годов» совмещение возрастных точек зрения не обнаруживается. Кстати, во многом поэтому произведение кажется «плохо написанным».

Лесков, однако, пытался совладать здесь с очень сложной творческой задачей. Точка зрения автора, героя-рассказчика, пребывающего в разных временных периодах, а также и читателя совмещались в его произведении с помощью отнесения всех этих субъектов сознания и речи к бесконечно широкому и вместе с тем подчиненному системной организации миру культуры. Культуру же писатель мыслил как память, предвосхищая те представления о механизмах работы культуры, которые стали склады-

ваться уже в XX столетии. Если ссылаться на теоретические концепции этого плана, наиболее близкие к нам и по времени, и по сопряженности с историей русской литературы, укажем на одно из поздних исследований Ю. М. Лотмана — работу «Память в культурологическом освещении». «Культура, — писал ученый, — представляет собой коллективный интеллект и коллективную память… […] В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти»[5].

Повествовательная материя «Детских годов» соответствует описанному в позднейшей науке явлению. То, что наблюдает и переживает герой в качестве, например, свидетеля любовной истории Христи и Сержа, читатель второй половины XIX века знает по хранящимся в его памяти литературным сюжетам. Читатель может и побуждается возвести эту житейскую драму к сюжетике сентиментальной повести, «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина в частности. Автор, герой и читатель оказываются объединены общей для всех средой культурной памяти.

Эпохи развития, через которые проходит герой лесковского произведения, существенны и в том отношении, что они создают своеобразные параллели к эпохам истории человечества. Младенчество, «варварство», просвещение, художество — это не только логика индивидуальной биографии, но и последовательность эволюции человеческого сообщества.

Художество как кульминационное состояние души и жизни Меркула Праотцева с закономерностью обозначено в его воспоминаниях через образы романтического искусства. Не учитывать многочисленных аллюзий и реминисценций читатель в данном случае просто не может, поскольку они существуют в нем не только как открытые художественные элементы, но также и в виде культурных штампов. Село Кротово, куда приезжает герой, названо, например, «прелестным уголком», то есть определено элегическим поэтизмом (ср. пушкинскую «Деревню» с ее элегической экспозицией: «Приветствую тебя, пустынный уголок…», а также уже ироническое употребление формулы во II-й главе «Евгения Онегина»: «Деревня, где скучал Евгений, Была прелестный уголок…»); дом — дворец или замок на горе, дорога к нему балладно «таинственна»; и сознание героя претерпевает романтические трансформации:

> «Все это на меня действовало каким-то подготавливающим образом; мне неведомо почему начало казаться, что я потерял в моем сознании меру времени и

[5] *Лотман Ю. М.* Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1985. Bd. 16. S. 5.

связь событий: я никак не мог себя уверить, что мое имя есть точно мое, что я имею мать, которой имя и лицо такое, какое оно есть, и что я ее покинул в том, а не в другом месте, и что этому прошло уже несколько времени, а все это случилось не сейчас, не сию минуту…» (V, 441).

Не только лица слились в одно и не только время спрессовалось в сознании героя, он перестает различать и то, где происходят события и где запечатлен дорогой ему образ матери: то ли на настенной фреске, то ли в его душе и памяти.

Эстетическая позиция героя мотивирована в произведении не однажды. Для того, чтобы повысить художественную ценность вспоминаемого, он, в частности, прибегает к живописным аналогиям, дает ситуации вид картины. Наконец, имя одного из персонажей «Детских годов», художника, причастного тайне искусства и жизни, — Кольберг, — также не лишено романтических значений. Появление его сопровождается ореолом тайны, звуками цитры, пением «псалма из старой гугенотской Библии». Художник в «Детских годах», как и подобает герою романтического повествования, — носитель откровения, с ним связана сфера сверхчувственного, метафизического. Меркул Праотцев разделяет возникшее во второй половине XIX столетия представление, согласно которому лишь романтическое искусство является искусством подлинным и соответствующим своей высшей природе.

На встрече с Кольбергом воспоминания Праотцева обрываются, хотя его жизнь и странничество в ней не заканчиваются. Художество — не последняя эпоха в исканиях героя, в перспективе жизни в целом она не становится итоговой, это только этап в самопознании героя, конечно, кульминационный, но этап. Последнее его земное прибежище — монастырь. Воспоминания Праотцева и развиваются таким образом, чтобы объяснить, почему, с его точки зрения, он оказался за монастырскими стенами.

Читатель «Детских годов» не поставлен в известность, когда и при каких обстоятельствах герой пришел в монастырь. Подробно описана только первая его попытка скрыться от мира. Но тогда один из иерархов монастыря, отец Диодор, между ромом, кофе, рассказом о своих братьях-греках и частыми обращениями к «розовой даме», кушающей «розовый рахат-лукум», советовал ему не торопиться, все испытать в миру, изжить себя в разном, узнать предел, который ему, как и всякому человеку, положен. Но и дойдя до этого предела, Меркул все равно сделал тот же шаг. Сама повторность шага говорит в данном случае о том, что монастырь — неизбежное прибежище души, совершающей свой земной путь. Утраты, ведущие к

страданию увлечения и страсти, удел скитальца — вот что встречает Праотцев на этом пути. Каждый поворот пути вызывает мучения, которые только разнообразятся в своем содержании в зависимости от эпохи развития героя. Монастырь — прибежище неизбежное и вынужденное, больше некуда. Праотцев пишет свои воспоминания с позиции человека, которому открылся трагический смысл земного пути души. Судьбы других героев, являющиеся вместе с тем и частью его судьбы, с закономерностью убеждают в том же. Христя отрекается от счастья любви ради Сержа, которому, в свою очередь, лучше с богатой женой, потом жертвует собой еще раз, любя и жалея все того же Сержа, теперь несчастного. Мать Меркула, убежденная в праведности самоотвержения ради сына, отказывается от любви Кольберга, а впоследствии умирает, желая дать свободу тому же сыну. Земная жизнь предстает у Лескова в свете своего рода «библейского пессимизма»: как путь страданий и утрат, на котором даже духовные приобретения иллюзорны, истинное же познание невозможно.

В 1872 г., комментируя в письме к А. Ф. Писемскому замысел «Детских годов» (названных здесь еще «Блуждающими огнями»), Лесков писал, что предметом своего повествования хотел бы сделать «кривляк в семейной жизни», которые ищут света «без источника света, при мерцании теорий, а не истин, лежащих в природе духа и сердца» (X, 342). Окончательный вариант произведения, конечно, не дает возможности почесть всех героев за «кривляк», блуждающих в жизни без света истины. И хотя света никто из них, действительно, не увидел, но отношения с истиной, с Богом и у героев, а вместе с ними и у автора стали не такими однозначными, как это предстало в эпистолярном высказывании Лескова, сделанном еще до того, как произведение было написано. Коррективы в оценку земного, культурного пути героев вносит форма окончательного варианта произведения — «воспоминания», сближающая сферы жизни, души, культуры и памяти.

4

Концепция памяти, организующая художественное целое в «Детских годах», связана, повторим, с именем Сократа. Сократ не часто, во все же упоминается и в других произведениях Лескова. В письмах же частотность упоминания этого имени значительно выше. Попытаемся восстановить, в какие историко-культурные ряды поставлен Сократ в переписке писателя. Платон, Сократ, Сенека, свидетели Библии; Сократ, Диоген, Паскаль,

Марк Аврелий, христиане первых веков, Эпиктет; Сократ, Сенека, Платон, Христос, Ориген, Шопенгауэр, Л. Н. Толстой; Кеплер, Галилей, Ньютон, «язычник Сократ».[6] Упомянутые вместе Сократ, Ориген и Августин объединены как авторы «учений „исотерического“ и „экзотерического“, то есть более полного и менее полного (для людей менее понимающих)»[7]. Называя имена Конфуция, Эпиктета и Марка Аврелия, Лесков сближает их в качестве источников философии Л. Н. Толстого, причем этот ряд, по его мнению, с необходимостью должен быть дополнен и именем Сократа: «…но не понимаю: отчего нет в этой свите Сократа? Это удивительно!»[8].

Лесков вспоминает имя Сократа всякий раз, когда говорит о высших авторитетах нравственности и мудрости, какими бы разными они ни были. В Сократе как будто бы сосредоточены для него многие из «вечных тем» мысли. Если судить по переписке Лескова, то можно сказать, что по степени внутреннего авторского сочувствия и интереса Сократ занимает в его сознании одно из первых мест, уступая лишь Л. Н. Толстому, но и одновременно находясь во многих случаях рядом с Л. Н. Толстым.

Сократ сближается с Толстым в моменты размышлений Лескова о тех вопросах, которые принято остносить к числу «последних», прежде всего в те мгновения, когда Лесков помнит, что боится смерти. И у того, и у другого Лесков ищет своеобразной защиты: они из тех, кто это способен дать. Хотя писатель и чувствует совпадение с ними в чем-то сущностном, болезненно-человеческом и личном, каждый из этих великих кажется ему совладавшим со страхом смерти. Сами собой, своей самостью они как бы являют бессмертие души. Это обнаруживает сила духа, которая в них есть.

Такого рода умонастроения подтверждают и некоторые мемуарные свидетельства о Лескове. Так, П. Б. Струве, видевший его в последние годы, усматривал немалое сходство в поздних аскетических тяготениях Лескова и Толстого:

> «В аскетизме Лескова и Толстого было то общее, что и физиологически, и психологически в основе его лежал у обоих непобедимый, животный и в то же время как-то с животностью спаянный религиозный страх смерти, сочетав-

---

[6] О некоторых из указанных историко-культурных рядов см. *Майорова О. Е.* К истории пожизненного диалога. Из переписки Н. С. Лескова с А. С. Сувориным // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 86—87.

[7] Письмо А. И. Фаресову от 30 окт. 1893 г.; XI, 566.

[8] Письмо В. Г. Черткову от 1 февр. 1887 г.; XI, 330.

шийся у Лескова, так же как у Толстого, с непреодолимым художническим и художественным, эстетическим интересом к смерти…».[9]

Подверждение же своим наблюдениям мемуарист находит в «наивных», по его словам, записках Н. А. Макшеевой, где зафиксировано особое внимание Лескова к Сократу в его предсмертных состояниях. Макшеева вспоминала:

«Лесков считал людскую жизнь бренной и скоропреходящей, много думал о смерти. Героическая смерть Сократа была для него образцом достойной кончины. „Ну, полно, можно ли не бояться смерти?“ — говорил ему один из знакомых. — „Потому-то я и ценю Сократа, что мне самому далеко до него“, — отвечал он».[10]

Как полагает герой «Детских годов» Меркул Праотцев, он как-то особенно близко «сошелся с Сократом» (V, 321), и знание его о себе становится не чем иным, как сократовским припоминанием. Реминисценция из Сократа — «познание есть только воспоминание того, что мы некогда знали» (V, 290) — восходит к «Федону» Платона. В окружении своего природного контекста реминисцируемые у Лескова слова звучат таким образом:

« — Постой-ка, Сократ, — подхватил Кебет, — твои мысли подтверждает еще один довод, если только верно то, что ты так часто, бывало, повторял, а именно что знание на самом деле не что иное, как припоминание: то что мы теперь припоминаем, мы должны были знать в прошлом, — вот что с необходимостью следует из этого довода. Но это было бы невозможно, если бы наша душа не существовала уже в каком-то месте, прежде чем родиться в нашем человеческом образе. Значит, опять выходит, что душа бессмертна».[11]

Концепция памяти, приходящая на ум герою «Детских годов», принадлежит только Сократу, а никак не Платону. Дело здесь, конечно, не в своеобразии сознания лесковского героя, а в точке зрения автора, Лескова, который передал герою свою личную привязанность к Сократу. Теория припоминания не случайно возводится в данном случае не к философии Платона, представляющей собой уже систематическое знание, но именно к Сократу, стоящему на границе, отделяющей науку от предшествующего ей синкретического существования науки, искусства и житейской мудрости. Для Лескова, не терпящего «систем», теорий и теоретиков, «донаучное» качество сократовской мысли было едва ли не высшей ценностью. Но

---

[9] *Струве П. Б.* Н. С. Лесков: Несколько черт из воспоминаний // Струве П. Б. Дух и слово: Статьи о русской и западноевропейской литературе. Париж, 1981. С. 246.

[10] Московский еженедельник. 1908. 25 окт. С. 50.

[11] *Платон.* Федон. // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 26.

чрезвычайно важно и другое — особое родство лесковского и сократовского типа личности.

Если воспользоваться характеристикой Сократа, принадлежащей А. Ф. Лосеву, то возникает образ загадочного человека переходных времен, страшноватого, разумного, даже свирепо-умного и нередко смешного. «Это первый античный декадент, — отмечал А. Ф. Лосев, — который стал смаковать истину как проблему сознания»[12]; сюсюкая и хихикая, он залезал в душу собеседника; «гениальный клоун», он знал что-то такое, «чего не знают люди». Сократ — бесконечная, соблазняющая загадка для человечества.

Лесков — непонятный для многих и непонятый писатель, человек с пронзительно-умным взглядом и склонностью к пристальному всматриванию в людей, видевший их, что называется, насквозь, не чуждый порой злопыхательства, а иногда и смешной в своих причудливых привычках, например, в одежде в последние годы жизни. Его так называемая «коварная речевая манера» очень часто казалась «кривлянием» и только внимательный взор открывал в ней форму существования истины. Это был писатель, заслуживший титул «чрезмерного», так и не вписавшийся до сих пор, несмотря на немалые усилия литературоведов, в литературный процесс классического девятнадцатого века. Его бесконечные рассказчики, — а они подчас вызывали раздражение у критиков: Н. К. Михайловский, например, недоумевал, зачем рассказчик в «Очарованном страннике», куда естественнее было бы, по его мнению, обойтись без излишеств и удовлетвориться авторским повествованием, — эти рассказчики — такая черта формы, которая прежде всего свидетельствует о том, что Лесков создавал образ мира в чужом сознании, посредством чужого сознания. А это значит, что ему в известной мере может быть переадресована характеристика античного философа, расположенного, как было уже отмечено, «смаковать истину как проблему сознания». Наконец, Лесков любил изображать психологические состояния своих героев или в самом начале их развития, или на переходе, на границе с другими, и именно такие переживания подавались им как самые сильные и истинные. Характерен в этой связи устойчивый интерес писателя к религиозному сознанию первых веков христианства или даже к вере первых христиан («Гора», «Скоморох Памфалон», «Прекрасная Аза»), к внутреннему миру людей, переживающих грандиозные исторические переломы. Было бы, конечно, преувеличением и

[12] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 82.

искажением сути дела назвать Лескова декадентом, пусть даже и классической эпохи, но комплекс черт личности переходного времени в нем, безусловно, есть, и это также дополняет его родство с Сократом.

Философия познания как воспоминания, в том виде, как она предстает в диалогах Платона, согласно А. Ф. Лосеву, самим Платоном и создана. Если бы, однако, Лесков даже и мог знать этот факт, концепция памяти в его творчестве и прежде всего в «Детских годах» все равно была бы возведена к Сократу. Писатель просто не упоминает имени Платона. В его сознании не разделяются автор платоновских диалогов и его герой, подобно тому, как в его же творческой практике стираются границы между рассказчиком, автором «воспоминаний Меркула Праотцева» и им, Лесковым, самим. Так же, как Сократ представительствует за Платона в его диалогах, внутренный мир писателя постигается в «Детских годах» через его воспоминания о себе как о другом человеке. Кроме того, отмеченное понимание воспоминаний Лесков соотносит с Сократом не столько как с философом, сколько как с жившим некогда вне всяких наук человеком, к которому он ощущает не философский, не научный, но глубоко личный житейский интерес и расположение совершенно непосредственное. Не случайно, что платоновско-сократовская реминисценция в «Детских годах» неточна, не может быть названа цитатой. Буквальная точность здесь неуместна и невозможна, так как мысль Сократа вполне является мыслью Лескова и его героя, а значит, приобретает оттенок индивидуализации. Неточное реминисцирование, кстати, — прием у Лескова очень распространенный. Он так часто дает искаженные цитаты, что если не объяснить этот факт особой природой работы памяти, придется почесть писателя, обладавшего колоссальными знаниями и с щепетильной пунктуальностью их применявшего, или необыкновенно забывчивым, или исключительно небрежным.

Следуя мысли Сократа, Лесков пытается в «Детских годах» «вспомнить», что для него самого знание есть не что иное как припоминание. Хотя это произведение с большим основанием может быть названо опытом, нежели чем шедевром, все же этот опыт свидетельствует о том, что в познании самого себя Лесков не ошибался.

В чрезвычайно откровенных поздних письмах к Л. Н. Толстому Лесков часто не может обойтись без слова «припоминание», применяя его прямо и непосредственно к себе. Через пятнадцать лет после «Детских годов», в письме 1891 г., он подтвердит значение этой темы для себя, вступив в перекличку с мотивами «Детских годов». Он рассказывает здесь о том, что

перечитывал немецкого философа Гелленбаха, с работами которого и раньше был знаком, но на этот раз вдруг открыл в них почти свое понимание вещей, тогда как при первом чтении этого не заметил: «И все это точно как будто и знал и об этом думал и говорил, а между тем не знал и не говорил… Происходит не „узнавание“, а только „припоминание“ того, что знал, да позабыл в муках рождения своего „в этой форме бытия“» (XI, 493). Цитируется, даже заключается в кавычки сократовская мысль, ставшая сейчас для Лескова уже формулой во всей ее отстоявшейся несомненности. Факт «истинного познания», окончательного «припоминания» себя зафиксирован, однако, Лесковым уже в более позднем, относящемся к 1893 г., письме к Толстому:

> «…Я *сам* подходил к тому, что увидел у Вас, но сам с собою я все боялся, что это ошибка, потому что хотя у меня светилось в сознании то же самое, что я узнал у Вас, но у меня все было в хаосе — смутно и неясно, и я на себя не полагался; а когда услыхал Ваши разъяснения, логичные и сильные, — я все понял, будто как „припомнив“, и мне своего стало не надо, а я стал жить в свете, который увидел от Вас и который был мне приятнее, потому что он несравненно сильнее и ярче того, в каком я копался сам своими силами» (XI, 519).

Сократовское «припоминание» в данном случае — сложное, и рациональное, и интуитивное вместе, состояние обретения истины через узнавание себя в другом, в котором свет ярче. Ведь в конце концов «припоминается» истина, существующая не для одного. «Припоминание» — это состояние сопричастности истине, свету, Богу в себе самом, а также другому человеку на его земном пути.

5

Письма последних лет — это уже итоги лесковской мысли, «Детские годы» — середина того пути, которым проходил Лесков в осознании себя самого и сократовской идеи о познании как припоминании. Но и многие другие произведения и высказывания писателя могут быть рассмотрены в свете этой эволюции, поскольку припоминание оказывалось для него универсальным способом познания.

Один из начальных опытов Лескова в этом его движении — не самый известный сегодняшнему читателю и многими не замеченный при публикации роман «Обойденные» (1865). В романе есть характерный эпизод: Нестор Долинский, главный герой, переживает смерть возлюбленной. Состояние его души напоминает пребывание человека в опыте мистического откровения. Использованная Лесковым для характеристики героя реми-

нисценция, восходящая через романтическую поэзию Жуковского к архаическим индо-европейским истокам, задает здесь вневременную точку зрения:

> «Это был Наль, разлученный со своей Дамаянти; это было воплощение идеи духа, для которого немы все песни земли, который знает другие песни и полон томительного желания услышать их памятные звуки».[13]

Согласно Лескову, разрушает временные границы и становится условием духовного дерзновения предельная активизация памяти. Можно сказать, что герой переживает длящееся воспоминание, потому что в момент выхода из него он чувствует, как «память его падает». Воспоминание погружает Долинского в область былого: детства, недавнего прошлого; оно ставит его перед вопросом, где же это былое теперь, акцентируя старую истину: «ничто не ново под луной»; оно же рождает и логическое умозаключение, в соответствии с которым если нет нового, то не должно пропадать и старое. Уходящая корнями к сократовским разговорам догадка, что души умерших где-то продолжают существовать, развивается здесь, закрепляя за землей и душой человека то пространство, где обитает былое. Герой Лескова формулирует нечто вроде закона единства сущего: «Жизнь вечная вечна, как эта вся природа, как мысль, живущая в сменяющих друг друга поколениях»[14]. Закону этому как нельзя более соответствует обилие реминисценций, памятных образов в этом эпизоде. Упоминаются герои Жуковского и Шекспира, Соломон, Спиноза, даже ритмический рисунок фразы реминисцентен по отношению к трагедии Шекспира «Король Лир», приобретает звучание пятистопного ямба:

> « — Собака… кошка… мышь — жива, а нет Корделии! Вот этот жук летает лунной ночью, а Дора мертвая лежит в сырой могиле! —мелькнуло в голове Долинского».[15]

Ситуация изображенной Лесковым сцены реминисцентна и по отношению к другой трагедии Шекспира — «Ромео и Джульетте». Перед нами любовный бред нового, в другое время живущего и вместе с тем вечного Ромео. Лесковский герой оказывается погружен в такую духовную среду, где память и образы памяти становятся своего рода общим достоянием, свободно перетекая из одного сознания в другое, из прошлого в настоящее и наоборот, из личного внутреннего мира в мировой опыт.

---

[13] *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 3. С. 235.
[14] Там же. С. 238.
[15] Там же. С. 235.

В этом раннем, не слишком искусном, но зато определенном повествовательном эпизоде память предстала в своей мистической сущности, которая и позже будет оставаться чрезвычайно важной для писателя, хотя говорить об этом он станет, может быть, менее откровенно.

Другой пример предшествующего «Детским годам» обращения Лескова к проблемам памяти — своеобразная художественная критика по поводу романа Л. Н. Толстого «Война и мир», опубликованный в 1869 г. очерк «Герои Отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому». Лесков оспаривает здесь представление критики о реализме Толстого. Правда, аргументирует Лесков свою точку зрения, на первый взгляд, странно. Описание смерти князя Андрея он сравнивает с пришедшим в этой связи на память фрагментом поэмы А. К. Толстого «Дон Жуан», а потом находит нужное слово для характеристики метода всякого настоящего писателя:

> «Мы говорим о *спиритуалистах*, сильных и ясных во всех своих разумениях дел жизни не одною мощию разума, но и постижением всего „раскинутого врозь по мирозданию“ владычным духом, который, „в связи со всей вселенной, восходит выше к божеству“…» (X, 145).

Лесков избирает такой способ аргументации с целью активизации памяти читателя, с тем чтобы память подсказала каждому, что нет никаких реалистов или идеалистов и что художественное познание мира осуществляется всем составом сил человека, «владычным духом». Особую убедительность придает аргументам Лескова и тот факт, что перед читателем развертывается его собственный процесс познания: цепная реакция воспоминаний.

Слово «припоминание» и в «Детских годах», и в том контексте лесковского творчества, который окружает это произведение, стоит рядом с однокоренными словами «память» и «воспоминание». Нередко все эти слова употребляются как синонимы, хотя оттенки значений, конечно, существенны. «Припоминание» — процесс и способ познания; «память» — субстанция, пребывающая в человеке и вне его; «воспоминание» — форма работы сознания и его словесное выражение. Общий же семантический смысл этого лексического ряда — средство обретения истины и всей познавательно-созидательной деятельности духа. Синкретичность — отличительное качество такого рода деятельности.

Форма «Детских годов» — «воспоминания» — предполагает прочтение текста в двух направлениях. Во-первых, от начала к концу, линейно, следуя за событиями в их причинно-временной последовательности. Во-вторых, в обратном порядке: от концовки к началу, с учетом того, что пе-

ред нами единство припоминания, воспоминания, памяти. И только на уровне этого единства можно говорить о совершающемся событии — приближении к свету. Судьба каждого из героев повествования (матери, Христи, Альтанского, Кольберга) — веха в таком припоминании и предстает в своей метафизической сущности. Мнемоническое состояние являетса единственным переживанием человека и способом его существавания в истории, которые не разрывают время, сохраняют единство жизни и свидетельствуют о бессмертии души. В размышлениях героя есть сигналы, помогающие интерпретировать форму произведения в подобном ключе. Неистовые научные занятия Меркула настоятельно ставили перед ним вопросы о законах познания:

> «„ — Ну, прекрасно, — думал я, — теперь, когда свет простоял вот такое-то количество лет, человек в течение своей жизни может изучать историю человечества и передавать ее другому. Но ежели же сегодняшний момент жизни есть только утро существования нашего рода и впереди стоят миллионы миллионов лет… Какая же голова в конце этого долгого века будет в силах выучить и удержать в памяти все, что случилось от доисторических времен? К чему тогда весь летописный труд, архивы, к чему сама история и жажда знаний, когда все это позднейший человек не в состоянии будет усвоить? а что он будет не в состоянии — это верно“, — и… опять головная боль, досада и беспокойное томление до полного упадка духа» (V, 401).

В юности эти вопросы разрешились для Меркула лишь болезнью, воспалением мозга. В другом времени, «усевшись» на монастырской вышке, изжив много жизни и обретя себя, герой решил для себя проблему познания, придав всему, что пережил и узнал, форму припоминания, воспоминания, памяти.

Память является для Лескова такой сферой, которая соотносима со сферами культуры, сознания, сердца, души, духа, сущего или света, то есть жизни в универсально-синкретическом значении этого понятия. Вне памяти ничто не может существовать. Это субстанция, пребывающая и в материальном, и в духовном, и вместе с тем самостоятельная, существующая как автономная область бытия. В письме к А. К. Чертковой, пытавшейся помирить Лескова с ее мужем, В. Г. Чертковым, писатель отклонял эту возможность, поскольку, с его точки зрения, «можно повелевать своему разуму и даже своему сердцу, но повелевать своей памяти — невозможно! Она все будет хранить то, что в ней отпечатано» (XI, 512). В своем процессе и способе познания, если обозначать их как припоминание, Лесков не есть художник по преимуществу, что определяет своеобразие его авторской позиции. В равной мере он — живой, принадлежащий потоку

жизни человек, не перестающий пребывать в состоянии духовного дерзновения. Именно поэтому особый характер текста, созданного Лесковым, требует интерпретации, основанной не только на знании законов эстетической деятельности. Лесков естественно и намеренно не различает в себе художника и живого человека в непосредственности психических реакций или познавательных устремлений. Эстетическая деятельность входит у этого писателя в универсальный акт познания, который он и называл, вслед за Сократом, припоминанием. В «Детских годах» совершена Лесковым попытка осознать и выразить эту свою сущность.

САВЕЛИЙ СЕНДЕРОВИЧ
(Корнельский университет, Итака, США)

О ЧЕХОВСКОЙ ГЛУБИНЕ, ИЛИ ЮДОФОБСКИЙ РАССКАЗ ЧЕХОВА В СВЕТЕ ИУДАИСТИЧЕСКОЙ ЭКЗЕГЕЗЫ

В творчестве А. П. Чехова один рассказ пользуется репутацией юдофобского — это «Тина» 1886 года.[1] Самый факт юдофобии у Чехова всегда представлялся его читателям настолько озадачивающим, что первые из них сочли рассказ недостойным пера его автора[2], а современная критика более пытается объяснить его появление, чем понять его смысл.[3]

Понимание Чехова — дело не простое: большого писателя нужно читать на его собственных условиях. Важнейшее свойство чеховской манеры письма заключается в том, что его тексты не одноплановы, их основное смысловое развитие осуществляется вглубь.[4] Глубина чеховского текста проявляется в том, что позади очевидных событий поверхностного плана здесь имеются другие, неочевидные планы, которые даны, однако, не в прямом повествовательно-описательном модусе, а манифестированы в тексте особым образом — метонимически, метафорически, символически. Вообще говоря, этими так называемыми поэтическими средствами языка

---

[1] Все тексты Чехова цитируются по изданию: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983. В дальнейшем указывается только том и страница, а для писем — адресат и число.

[2] См. письмо М. Киселевой к Чехову от 13 февраля 1887 и приписку ее мужа (Письма Т. 2. С. 347), мнение В. М. Лаврова (Письма Т. 5. С. 660), рецензию К. К. Арсеньева в влиятельном «Вестнике Европы» (1888. № 7. С. 260). Никто, впрочем, не упоминает о юдофобии, все упрекают Чехова в недостойном его пера копании в грязи. Между тем это не единственный случай «копания в грязи», тогда как нападки на «Тину» исключительны по силе. Нужно думать, что для прогрессивно мыслящих русских интеллигентов юдофобия представлялась чем-то настолько шокирующим, что об этом стеснялись прямо говорить — как не говорят о неприличных вещах в приличном обществе. Чехов же принял критику Киселевой за чистую монету и в ответном письме с пафосом защищает право писателя на изображение «грязи» (14 января 1987).

[3] См. *Tolstoy H*. From Susanna to Sarra: Chekhov in 1886—1887 // Slavic Review. 1991. Vol. 50. Pp. 590—600, и ее обзор литературы.

[4] См. *Senderovich S*. Towards Chekhov's Deeper Reaches // Anton Chekhov Rediscovered / Ed. S. Senderovich, M. Sendich. East Lansing, 1987. Pp. 1—8.

отличаются едва ли не все художественные тексты, языком же глубинного измерения они становятся только тогда, когда выходят из подчинения очевидному поверхностному плану и строят относительно независимый от него план или даже планы, так что позади очевидного смыслового плана открывается составная смысловая перспектива, то есть глубина.

Литературный текст, обладающий глубинным измерением, не представляет собой чего-то редкостного. Таковы были все традиционные тексты, прямо или косвенно имевшие художественный характер до того, как так называемая реалистическая установка освободила литературу от необходимости (но не от возможности) иметь глубину. До того все традиционные литературные тексты, поскольку они претендовали на какую-то значимость, содержали либо аллегорический или символический план, либо осуществляли экзегезу, интерпретацию авторитетных текстов или содержали ссылки на них. В последнее время литературоведы стали открывать у новейших больших писателей XIX и XX вв. так называемые диалогические связи с их предшественниками или современниками, появились понятия подтекста и интертекстуальности. Вообще говоря, явления этого рода не новы. Они лишь свидетельствуют, что реалистическая установка на слитность смысла с изображением не прервала традиции. И все же интертекстуальность, хотя и способна задавать некоторую глубину текста, тем не менее не обязательно создает иерархию смысловых планов — дело может ограничиваться введением данного текста в более обширный коллективный контекст, образованный рядом текстов. Глубиной в таком случае может обладать (да и то не обязательно) язык текста, что следует отличать от глубины, образованной собственными смысловыми планами данного текста.[5] В традиционных довозрожденческих литературных текстах иерархическая глубина создавалась главным образом с помощью аллегории: очевидный поверхностный план конкретного характера отсылал к другому, аллегорическому, подразумеваемому, имеющему глубокое, вечное значение. Аллегорический план образуется рациональным намерением — путем облечения некоторой идеи в конкретную и частную форму. Тип глубины, образованной аллегорией, можно назвать *идеологическим.*

[5] Различие это более сложное, чем представляется на первый взгляд. Глубинный план содержания может быть образован с помощью аллюзии к другому тексту, но при этом эта аллюзия интегрируется в собственном особом смысловом плане, прежде чем входит в интегральный смысл текста.

Но и в послевозрожденческой литературе иерархическая глубина не исчезла, а только в отличие от рациональной аллегорической постройки стала осуществляться за счет выразительного, экспрессивного, неосознанного или вообще бессознательного элемента творчества. Этот тип глубины можно назвать экспрессивным. Не то чтобы этого плана вовсе не было в литературе раньше, но его существование было подпочвенным и едва ли культивировалось сознательно. Освобождение от аллегорического плана способствовало осознанию и развитию именно экспрессивного типа глубины, выходу его в область художнической ориентации — святое место сверхзадачи не остается пусто.

Вообще же онтологическая полярность идеологической и экспрессивной глубин не означает их несовместимости. Чехов интересен как раз тем, что, будучи лирическим поэтом, то есть открывая выражению самые глубинные уголки своего душевного мира, в то же время был внимательным наблюдателем культуры, глубоко погруженным в язык народной веры, фольклорного творчества, то есть в сознание, объективированное, данное во внешнем наблюдении и по типу довозрожденческое, средневековое. Причем для него область личного, интимного выражения и область культурного, идеологического наблюдения и интерпретации — это не разнородные области, а скорее полюса единого смыслового спектра.[6] Чтение Чехова поэтому, во-первых, не может ограничиться поверхностным планом, во-вторых, должно быть ориентировано на его двоякую глубину, причем должна быть принята во внимание и связь двух полюсов этой глубины.

Если углубление в аллегорический план требует привлечения данных истории культуры, то углубление в экспрессивный план зачастую требует свидетельств из биографии и корреспонденции писателя, из документов и воспоминаний о нем. Возникает вопрос, правомерны ли интерпретации, пользующиеся такими средствами — ведь любой художественный текст обращен к так называемому «обыкновенному читателю», не располагающему данными «из-за кулис». Не получается ли в таком случае какое-то особое аналитическое чтение специалиста, противопоставленное чтению читательскому? И в какой мере вообще законно такое осведомленное аналитическое чтение? Ведь художественный текст самим писателем как бы рассчитан на обыкновенного читателя. Не нарушает ли чтение,

---

[6] См. *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова. Опыт феноменологии творчества. СПб., 1994.

пользующееся закулисными данными, некоторых естественных норм существования художественного текста? Не вносит ли оно нечто неподобающее в восприятие литературы? Не искажает ли оно его? Не является ли единственно естественной перспектива обыкновенного читателя? — Ответ на эти вопросы представляется двояким. Во-первых, давно принятым считается представление, что смысл художественного текста может не совпадать с намерением автора, и не потому, что автор ошибается, а как раз потому, что автор может выразить нечто, что выходит за пределы его сознательных намерений — то есть речь идет о той же экспрессивной глубине. Поэтому авторский расчет на читателя не тождествен глубинной авторской интенции. Во-вторых, и обыкновенному читателю, чтобы понимать автора в самом прямом плане, необходимо знать немало о непосредственно окружающих писателя исторических реалиях и его культурном мире, а чтобы понимать его аллюзии, — о круге его чтения и вообще знаний. Осведомленность в его биографии как-то трудно исключить из этого круга знаний. Да и где же вообще можно провести границу, разделяющую знания естественные и неестественные для чтения данного текста? Такой границы и такого разделения быть не может. Так называемый обыкновенный читатель — это идеализированная неадекватность. Художественный текст как факт духовной культуры человека не знает лицевой и закулисной сторон — чем он глубже, тем более глубоких и разносторонних знаний он требует. Адекватный читатель — это серьезное понятие. Если мы хотим его понимать, а не только поддаваться чисто ритуальному приобщению, то нет таких знаний, которых можно было бы чураться.

Впрочем, никакие знания сами по себе не ведут к открытию глубины текста. Требуется некоторая концепция глубины. Но это не может быть какой-то определенный алгоритм: мир художественных текстов — это мир строптивых индивидуумов. Концепция глубины может иметь только эвристический характер. Построение ее представляется очень трудным, но, к счастью, традиция интерпретации глубоких текстов не пуста. Своеобразную концепцию глубины текста мы находим в средневековой иудаистической экзегезе. Так как она выросла на почве тех текстов, которым европейские литературы генетически обязаны своей глубиной, а Чехов в особенности, следование ей в порядке эвристической ориентации представляется уместным.

Концепция эта зашифрована в слове *пардес*, «райский сад». Оно является акронимом, каждая буква которого (в еврейском языке буквы обозначают только согласные звуки, следовательно их здесь всего че-

тыре: ПаРДеС) представляет начало слова, определяющего уровень текста в порядке их глубины уровней: 1. *пшат*, «простое»; 2. *ремез*, «намек»; 3. *драш*, «поучение»; 4. *сод*, «секрет».

1. *Пшат*, или простое, очевидное содержание текста.

Рассказ Чехова «Тина» начинается объявлением «еврейской» темы: «В большой двор водочного завода „наследников М. Е. Ротштейна“, грациозно покачиваясь на седле, въехал молодой человек в белоснежном офицерском кителе» (5, 361). Для русского читателя XIX в. это безошибочный знак: со времен «Мнения» (1800) Г. Р. Державина[7] через все столетие проходит подогреваемая и народниками и консерваторами ассоциация еврея в России с винокуреньем, водочной торговлей и спаиванием русского народа. Отсылка к юдофобскому контексту, разумеется, не означает направления мыслей или повествовательской установки, и повествование не спешит с ее определением. Дальнейший текст первого абзаца скорее разыгрывает неопределенность:

> «Солнце беззаботно улыбалось на звездочках поручика, на белых стволах берез, на кучах битого стекла, разбросанных там и сям по двору. На всем лежала светлая, здоровая красота летнего дня, и ничто не мешало сочной молодой зелени весело трепетать и перемигиваться с ясным, голубым небом. Даже грязный, закопченный вид кирпичных сараев и душный запах сивушного масла не портили общего хорошего настроения» (5, 361).

Мотив здоровой красоты летнего дня то ли компенсирует мотив нехорошего места, то ли создает контраст к нему, то ли задает общую амбивалентность.

Поручик вручает визитную карточку горничной, узнает, что барышня принять его не может, но проявляет настойчивость, и его проводят в дом. Он проходит анфиладу комнат, прежде чем попадает в большую комнату, напоминающую оранжерею — полную растений и свободно летающих птиц. Странности обстановки соответствует странность хозяйки и ее поведения. Хозяйка, Сусанна Моисеевна, принимает его в халате в неубранной спальне.

Поручик просит оплатить на неделю раньше векселя, выданные его кузену ее покойным отцом. Вместо ответа, она спрашивает его о том, для че-

---

[7] См. *Державин Г. Р.* Соч. с объясн. прим. Я. Грота. 2-ое акад. изд. Т. 7. СПб., 1878. С. 261—355 («Мнение об отвращении в Белоруссии голода и устройстве быта евреев»).

го ему деньги. Узнав, что деньги нужны ему для женитьбы, она сообщает ему свои эксцентричные взгляды. Она не представляет себе, «как это порядочный человек может жить с женщиной» — она «ни разу в жизни не видела ни одной сносной женщины» (5, 364). «Поссоритесь после свадьбы с женой и скажете: „Если б та пархатая жидовка не дала мне денег, так я, может быть, был бы теперь свободен, как птица!“» (5, 365). Поручик Сокольский сбит с толку. Сначала его реакции отрицательны: «„Психопатка какая-то“» (там же); «„Бледная немочь…“ — подумал он. — „Вероятно, нервна, как индюшка“» (5, 366). Но ее эксцентричность и юмор захватывают его: «„А она славная!“ — подумал он…» (5, 367). Эксцентричность Сусанны Моисеевны распространяется и на еврейскую тему. Она говорит ему, что она еврейка до мозга костей и любит «Шмулей и Янкелей», но ей противна «в семитической крови» страсть к наживе (там же). Наконец, она находит, что и тут женщины виноваты — в том, что евреев не любят. «„Нет не евреи виноваты, а еврейские женщины! Они недалеки, жадны, без всякой поэзии, скучны…“» (5, 368—369). Она претендует на то, что не похожа на еврейку (5, 368). Впрочем, она сомневается, не выдает ли ее акцент. Сокольский замечает: «Вы говорите чисто, но картавите» (там же), что звучит скорее неопределенно. Но тут же она совершает нечто театрально-злодейски-«еврейское»: когда поручик показывает ей векселя, она выхватывает их у него и, несмотря на то, что он пытается с ней бороться, похищает их и прячет.[8] С этого момента всякая возможность неопределенности снята. Прямое хищное до преступности поведение Сусанны Моисеевны усугубляется тем, что она соблазняет поручика (самое соблазнение начинается в процессе борьбы, когда их тела сплелись), и он от сопротивления переходит к покорности и остается у нее на ночь.

Возвратившись на следующий день к двоюродному брату, помещику Крюкову, Сокольский со смущением рассказывает о происшествии.

> «— Но я сам не понимаю, как это случилось! — зашептал поручик, виновато мигая глазами. — Честное слово, не понимаю! Первый раз в жизни наскочил на такое чудовище! Не красотой берет, не умом, а этой, понимаешь, наглостью, цинизмом…» (5, 372).

[8] Сцена напоминает аналогичную борьбу в «Тамани» Лермонтова. Только первая, романтическая ассоциация здесь перевернута: у Лермонтова герой борется с бедной контрабандисткой, у Чехова — с богатой виннозаводчицей.

Крюков тотчас решает, что дела так не оставит, и отправляется к Сусанне Моисеевне. Сутки его не было дома. Возвратившись, он признается кузену, что она соблазнила и его.

Через неделю после этого Сокольский заходит в кабинет кузена и просит одолжить верховую лошадь. Крюков понимает, куда Сокольский собирается, и вместо лошади предлагает ему те самые пять тысяч, которые нужны были для женитьбы, с тем, что тот едет прямо в полк. Поручик берет деньги и уезжает. Еще через неделю Крюков заскучал, семья стала его раздражать, и он велел заложить дрожки. Он едет к «тому черту», к «еврейке» (5, 376). Там он, к удивлению своему обнаруживает целое общество знакомых мужчин, все навеселе, и на его кивки они едва отвечают, «точно место, где они встретились, было непристойно» (5, 377). Крюкову не по себе: «„Есть места, — думал он, — где трезвого тошнит, а у пьяного дух радуется. Помню, в оперетку и к цыганам я ни разу трезвым не ездил. Вино делает человека добрее и мирит его с пороком…“» (там же). Слоняясь по дому, он забредает в кабинет Сусанны Моисеевны и видит там поручика. «Он о чем-то тихо разговаривал с толстым, обрюзглым евреем, а увидев брата, вспыхнул и опустил глаза в альбом» (5, 378). «„Ну, что я могу сказать ему? Что? — думал Алексей Иванович. — Какой я для него судья, если и сам здесь?“» (там же). Ему остается только повернуться и уехать.

Как видим, развитие рассказа заключает в себе важный перелом. Сначала повествование развивается вокруг «еврейской» темы в ее классическом сочетании с темой нехорошо нажитых и наживаемых денег. В этой части оно имеет неопределенный в повествовательской установке характер — тему «евреи и деньги» поднимает сама эксцентричная еврейка. Моральное суждение в таких обстоятельствах как бы задержано, хотя моральное измерение непременно присутствует в самой постановке темы в связи с деньгами. Но вот поступок героини упраздняет неопределенность, рассказ принимает откровенно морализирующий характер. Но теперь это уже рассказ не собственно на еврейскую тему, а об одной безнравственной и развратной женщине, еврейке. Уточняет ли вторая часть рассказа постановку еврейской темы в первой? — Это остается неясным. Ясно, что не отменяет. Суждение, является ли тенденция рассказа юдофобской, затруднено. Одно несомненно: контекст «Нового времени», придавал рассказу довольно определенное звучание. Оно было ясно современникам Чехова и шокировало его прогрессивно настроенных знакомых. Можно считать, что рассказ имеет право на независимое существование. Но с другой стороны, обращение к контексту неизбежно, если мы хотим в нем что-либо понять.

Ни один смысловой акт не существует вне контекста. Вне знания, допустим, исторических реалий России 80-х гг. XIX в. рассказ даже элементарно не может быть прочитан: чтобы его понять хотя бы поверхностно, нужно знать классовую структуру русского общества той поры, иметь понятие о финансовых трансакциях и представлять себе положение евреев в России и отношение к ним общества. Но вряд ли знанию контекста можно положить какие-то искусственные ограничения.

2. *Ремез*, или намек, содержащийся в тексте.

Возвратимся к самому началу рассказа:

> «В большой двор водочного завода „наследников М. Е. Ротштейна“, грациозно покачиваясь на седле, въехал молодой человек в белоснежном офицерском кителе. Солнце беззаботно улыбалось на звездочках поручика, на белых стволах берез, на кучах битого стекла, разбросанных там и сям по двору. На всем лежала светлая, здоровая красота летнего дня, и ничто не мешало сочной молодой зелени весело трепетать и перемигиваться с ясным, голубым небом. Даже грязный, закопченный вид кирпичных сараев и душный запах сивушного масла не портили общего хорошего настроения» (5, 361).

Заметим характерный чеховский знак обостренной наблюдательности: он описывает отсветы солнца на блестящих предметах, в том числе на осколках стекла, что напоминает знаменитое его поучение о том, как нужно описывать природу: «Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатилась шаром черная тень собаки, или волка и т. п.» — поучал Чехов брата Александра (письмо от 10 мая 1886, почти дословно повторено в последнем акте «Чайки»). Этот прием считается чуть ли не стилистической подписью Чехова. Считается, что он передает стремление писателя к лаконичности. Но, странное дело, в нашем пассаже этому приему предшествует фраза в традиционном декларативном стиле: «На всем лежала светлая, здоровая красота летнего дня…». Что это — непоследовательность? Ничуть не бывало. Прием описан самим Чеховым именно как прием, то есть формально. Выразительная же функция приема у Чехова слишком индивидуальна, лична и связана с данной особой задачей, чтобы включать ее в поучение, а Треплев говорит о том же с подчеркнутой самоиронией, которая и вовсе подрывает ценность приема как такового. Только из наблюдений над текстами Чехова, не привлекая никаких дополнительных данных, можно сказать, что лаконизм

Чехова — это не цель и не средство, а результат выбора, опоры исключительно на смысловые составляющие, те, что складываются в некоторую гамму значений. В противоположность реалистическому описанию, которое сосредоточено на полноте передачи предмета, набор значений в чеховском описании несет выразительный смысл, не совпадающий с рамками собственного значения описываемого предмета. В данном случае мы по крайней мере можем отметить элементы традиционного видения — ходячее введение еврейской темы сопровождается традиционной безличной формулой описания природы, а затем — внезапный стилистический поворот к остроте индивидуального зрения. Примем это сочетание как значимое — как стилистический ключ, выдающий смысловую установку рассказа.

Рассказ «Тина» появился в суворинской газете «Новое время» 29 октября 1886 г. В тот же день Чехов писал приятельнице, М. В. Киселевой: «Денег нет. […] Мать и тетки умоляют меня жениться на купеческой дочке. Была сейчас Эфрос. Я озлил ее, сказав, что еврейская молодежь гроша не стоит; обиделась и ушла». Вероятно, что между появлением «Тины» и визитом Эфрос была прямая связь.[9] Как бы там ни было, но связь между «Тиной» и Эфрос была отмечена исследователями.[10]

Евдокия Исааковна Эфрос, подруга сестры Антона Павловича, Марии Павловны, и ее сокурсница по женским курсам Герье, согласно собственным письмам Чехова, была его невестой, в некотором неофициальном смысле этого слова, в течение 1886—1887 гг. Отец ее был богатым московским купцом, почетным гражданином города, где вообще-то евреям не разрешалось жить, и одним из столпов еврейской общины России. Евдокия, или Дуня, Дуся, была умна, темпераментна и эксцентрична. Подобно Сусанне Моисеевне она была длинноноса — эту черту Чехов особо выделял и без устали подчеркивал: «Хотя у Эфрос и длинный нос, тем не менее остаюсь с почтением…» (М. П. Чеховой, 25 апреля 1886); «Ма-Па [то есть Мария Павловна — *С. С.*] видается с длинноносой Эфрос» (М. В. Киселевой, 21 сентября 1886); «Кланяйся Носу» (М. П.Чеховой, 11 апреля 1887); «…сегодня в первый раз после нашего приезда была Эфрос с носом, в новой шляпке» (М. В. Киселевой, 13 сентября 1887) и т. д.

Обладала Евдокия Эфрос, по-видимому, и изящным телосложением, подобно Сусанне Моисеевне. Кажется, об этом свидетельствует то обстоя-

---

[9] См. *Tolstoy H*. From Susanna to Sarra…

[10] См. также *Rayfield D*. Chekhov: The Evolution of His Art. London, 1975. P. 54.

тельство, что она поддразнивала Чехова пухлой купеческой дочкой: «Есть здесь одна московская купеческая дочка, недурненькая, довольно полненькая (Ваш вкус) и довольно глупенькая (тоже достоинство)» — писала Е. И. Эфрос Чехову из Бабкина 20 июня 1886. Сходна она с Сусанной Моисеевной и в других отношениях: она живала за границей, была эмансипирована, и при этом для нее важна была ее принадлежность к еврейству.

Темперамент Эфрос, по-видимому, давался Чехову нелегко. Они неоднократно ссорились. Но для расхождений были и более серьезные причины, чем разница темпераментов. Чаще всего Чехов сообщает о своих отношениях с невестой приятелю своему В. В. Билибину, писателю, сотруднику «Осколков», который только что женился — Чехов обсуждает с ним свои как бы параллельные матримониальные планы.

> «Моя *она* — еврейка. Хватит мужества у богатой жидовочки принять православие с его последствиями — ладно, не хватит — и не нужно… И к тому же мы уже поссорились… Завтра помиримся, … но через неделю опять поссоримся… С досады, что ей мешает религия, она ломает у меня на столе карандаши и фотографии — это характерно… Злючка страшная…Что я с ней разведусь через 1—2 года после свадьбы, это несомненно…» (К В. В. Билибину от 1 февраля 1886).

Очевидное наигранное легкомыслие стиля этого текста не может скрыть поразительной лихости, с которой Чехов подходит к проблеме религиозной принадлежности. Сводить проблему религиозного обращения к мужеству или, по импликации, малодушию — значит отчасти принимать религиозную принадлежность в качестве внешнего, бытового обстоятельства, отчасти же высокомерно принимать абсолютное превосходство своей религии. В устах человека с испытующим умом это высказывание имеет невольно садистический тон. Этот же тон поддержан и в игровом предвкушении развода — в каждой шутке заложена доля правды. Замечательна здесь двойственность чувств, отношения.

Двойственный характер имеет и отношение Чехова к еврейству. Он вырос в среде мелкого купечества и мещанства юга России, где юдофобия была само собой разумеющимся обстоятельством.[11] В годы студенчества в

---

[11] Сестра писателя, Мария Павловна, сообщает, что в гимназические годы Чехов встал на защиту соученика-еврея, которого должны были исключить из гимназии за то, что он ударил юдофобствовавшего одноклассника (*Чехова М. П.* Из далекого прошлого. М., 1960. С. 16). Проницательный биограф, Хингли замечает, что это сообщение имеет скорее апокрифическое звучание (*Hingley R.* A New Life of Anton Chekhov. New York, 1976. P. 23).

Московском университете Чехов приобщается к нормам европейского гуманизма, веротерпимости и космополитизма. Среди его друзей появляются евреи, а дружба с живописцем Исааком Левитаном становится важным моментом его жизни. Провозглашенное им намерение жениться на еврейке не было таким уж обычным делом даже в его новой среде.

Популярные юмористические журналы, вроде еженедельника «Осколки», где Чехов начал свою литературную деятельность, систематически культивировали на своих страницах юдофобию — этакую полудобродушную, традиционную, как бы само собой разумеющуюся, в качестве естественного элемента русской народной жизни, которой они охотно подыгрывали. Насмехаться над жидом было так же натурально, как над пьяницей, мошенником, скрягой-купцом. Это был один из как бы вечных характеров юмористического мира. Хотя спектр его интерпретаций существенно колебался в зависимости от индивидуальности того или иного автора. Чехов вслед за своим первым литературным ментором Лейкиным избегал такого юмора. Но другие сотрудники «Осколков» им не брезговали. К ним относился приятель Чехова В. В. Билибин, который вел постоянную рубрику первой страницы «Осколки петербургской жизни» за подписью И. Грэк. С ним связан примечательный эпизод, близкий по времени к «Тине» да и проливающий на нее некоторый свет.

В письме к Билибину в Петербург от 4 апреля 1886 Чехов писал:

> «Насчет хорошеньких женщин, о к<ото>рых Вы спрашиваете, спешу „констатировать“, что их в Москве много. Сейчас у сестры был целый цветник, и я таял, как жид перед червонцем… Кстати: в последних „Ос<колк>ах петербургской жизни“ Вы три раза ударили по жиду. Ну зачем?»

Заметим и это подыгрывание Билибину — «таял, как жид перед червонцем» — и упрек в пересоле насчет жида. Чехов как бы говорит: ну вот, мы с вами изъясняемся на одном языке: жид, конечно же, есть жид, но все-таки нужно соблюдать какие-то рамки цивилизованности и не нападать на жида просто за то, что он существует.

Поводом послужила очередная порция билибинского зубоскальства — его «Осколки петербургской жизни» в выпуске «Осколков» от 29 марта 1886 (№ 13). В первой заметке по поводу строительства петербургской водопроводной башни И. Грэк приплел евреев ни с того ни с сего, без всякой связи по содержанию: «Недаром говорят американцы и евреи, что „время — деньги“». В следующей заметке он рассказывает о том, что в Петербурге появился некто мистер Фрей, проповедник новой веры, который ходит по гостиным, проповедуя, что любая вера, не исключая огнепоклонства, при-

годна для спасения и приобретая сердца мужчин рассказами о мормонах-многоженцах, а дам — рассказами о многомужестве на островах Фиджи. Финал сообщения примечателен как бы отсутствием связи с предыдущим: «Очень занятный американец, о котором, однако, сомневаются: не еврей ли?» О чем говорит эта punch line больше — о Билибине или о петербургских гостиных? Третья заметка достойна быть приведенной целиком:

> «Кстати о евреях.
>
> Профессор Боткин открыл, что евреи умеют убежать не только от военной повинности, но даже… от чахотки. Профессор даже обижается:
>
> — Наука велит ему, больному еврею, отправиться на лоно Авраама, Исаака и Иакова, а еврей надует науку и болезнь и еще 6—8 лет живет!..
>
> Ну как же вы после этого хотите, чтобы евреи соблюдали питейные законы, если они даже законы природы умеют обойти?! Хитрый народ».
>
> И. Грэк

К концу того же письма, в котором Чехов откликнулся на эти заметки Билибина, сообщается: «У меня опять было кровохарканье» (4 апреля 1886).

Иначе обстояло дело в газетах и журналах высокого класса — здесь юдофобия была не в чести. К исключениям относилась петербургская газета «Новое время», где Чехов стал печататься в начале 1886 г. по приглашению А. С. Суворина, где появилась и «Тина» осенью того же года. «Новое время» было серьезной и влиятельной газетой, ее читали интеллигенция и правительственные круги. Здесь Чехов начинает печатать серьезные рассказы — сразу же из числа его шедевров, начинает он здесь печататься под собственным именем, быстро оказывается замеченным Д. В. Григоровичем и другими видными писателями и именно на этой почве вскоре становится одной из первых фигур русской литературы. Было «Новое время» откровенно юдофобской газетой. Специальной, целенаправленной антиеврейской пропаганде систематически посвящались здесь и малые корреспонденции и подвальные статьи. Юдофобия здесь занимает постоянное место наряду с политикой и экономикой, литературными и театральными обзорами, экскурсами в историю земства и военную историю, переводными романами и рассказами из русской жизни. Согретый вниманием и дружбой Суворина, человека незаурядного, самородного, выходца из низов и творца своей фортуны, Чехов как бы и не замечает здесь куда более свирепой формы того жидоедства, за которое он отчитал Билибина. И это несмотря на то, что к тому времени, возмущенные травлей евреев, в их защиту уже выступили Владимир Соловьев, Лев Толстой, Ни-

колай Лесков. Только в результате длительной истории нарастающих трений с деспотичным Сувориным, более десяти лет спустя, когда суворинская позиция по отношению к делу Дрейфуса поставила Чехова в такое положение, что он был на краю потери уважения со стороны многих уважаемых деятелей культуры, он вступает в прямой конфликт с издателем «Нового времени».[12] Но в 1886 г. Чехов чувствует себя в «Новом времени» отлично, и «Тина» вписывается в суворинский контекст как нечто здесь естественное. Чехов знает и репутацию Суворина, не может не замечать, что сотрудничество с ним вызывает недоброжелательство в некоторых кругах, а особенно — еврейских, и это его раздражает. И это в свою очередь усиливает его двойственность. Когда умер поэт Семен Надсон, бывший предметом нападок юдофобов, в первую очередь сотрудника «Нового времени» В. П. Буренина[13], Чехов пишет Лейкину:

> «Отчего петербургская литературная братия не служила панихиды по Надсоне? Надсон — поэт гораздо больший, чем все современные поэты, взятые вместе и посыпанные богами Лиодора Иваныча» (26 января 1887).

Лиодор Иваныч — это Пальмин, приятель Чехова, которого он ценит и считает настоящим поэтом. Но вот в левых кругах начинаются вопли по поводу затравленного Надсона, и менее чем месяц спустя Чехов пишет брату Александру:

> «Общественное мнение оскорблено и убийством Надсона, и кражей из издания Литературного Фонда и другими злодеяниями Суворина. Галдят всюду и возводят на Суворина небылицы. […] Меня чуть ли не обливают презрением за сотрудничество в «Новом времени». Но никто так не шипит, как фармачевты, цестные еврейчики и прочая шволочь» (19 или 20 февраля 1887).

---

[12] См. *Hingley R.* A New Life of Anton Chekhov. Chapter 12.

[13] См. «Критические очерки» Буренина в «Новом времени» от 7 и 21 ноября 1886, 16 января 1887 (последний — за три дня до смерти поэта). Издевался он и над скульптором М. Антокольским (см. фельетон «Антокольский и его пророки» — «Новое время», 5 марта 1893). Буренин был среди тех, кто приветствовал приход Чехова в «Новое время». Чехов был с ним в дружеских отношениях, но ему не нравилась травля Буренина Надсона (см. письмо к брату Александру Чехову от 7 или 8 сентября 1887). Впрочем, уже в 1891 г. Буренин отнес Чехова к писателям, «которые не доходят ни до чего, кроме среднего сочинительства» («Новое время», 11 января 1891); нападки со стороны сотрудника той же газеты сильно огорчили Чехова и содействовали тяжелому состоянию духа; по этому поводу он писал Марии Павловне Чеховой: «Меня окружает густая атмосфера злого чувства…» (14 января 1891). Позднее Буренин писал с издевкой: «Великий он у нас теперь писатель, „глава“» («Новое время», 27 апреля 1901).

Последняя фраза вполне в буренинско-билибинском стиле. Но собственный контекст чеховского сознания, как мы уже видели, сложнее. Год спустя в письме к поэту и редактору А. Н. Плещееву о работе над «Степью» Чехов пишет:

> «В 1877 году я в дороге однажды заболел перитонитом (воспалением брюшины) и провел страдальческую ночь на постоялом дворе Моисея Моисеича. Жидок всю ночь напролет ставил мне горчичники и компрессы» (9 февраля 1888).

В «Степи» еврейский постоялый двор составляет центральный момент путешествия. В глубине русской степи, вслед за «библейскими фигурами» пастухов появляется этот странный затонувший мир, в котором, как искаженные, карикатурные тени библейского мира, пляшут странные, жалкие и тем не менее величественные фигуры братьев-антиподов, Моисея и Соломона — один беден и почтителен к богатству, другой сжигает деньги из презрения к ним и добровольно выбирает гордую нищету. Здесь, на еврейском постоялом дворе, герой рассказа, мальчик Егорушка, получает в подарок «еврейский пряник», который, как он узнает позже, втрое дороже, чем те, что продаются в «великорусской лавке». Но к моменту этого открытия несъеденный пряник залежался и стал несъедобным, и мальчик скармливает его собакам.[14]

Но возвратимся к Евдокии Эфрос. Подведя итог накопившимся наблюдениям о сходстве и отличиях Эфрос и Сусанны из «Тины», Е. Толстая приходит к довольно вероятному выводу, что рассказ явился своего рода местью за срыв в отношениях Чехова с Эфрос, который он приписывал ее характеру и своего рода объяснением провала его жениховства, понятным исключительно кругу ближайших друзей и родственников, хотя после этого Чехов, по-видимому, пытался поправить отношения с нею.[15] Дело не в точности этого объяснения; любая интерпретация «Тины» в связи с Е. Эфрос поддерживает представление о Чехове как художнике лирическом, повествующем о себе, занятом выражением личного, внутреннего, а не бытописателе, как его представляли в течение столетия. Любая интерпретация в этом отношении неизбежно будет связана с представлением о глубо-

---

[14] См. подробный анализ этого мотива: *Finke M*. Chekhov's Steppe: A Metapoetic Journey // Anton Chekhov Rediscovered. Ed. S. Senderovich, M. Sendich. East Lansing, 1987. Pp. 93—134.

[15] См. *Tolstoy H*. From Susanna to Sarra… P. 595.

кой чеховской двойственности. Оба эти аспекта выводят рассказ за рамки суворинско-юдофобского контекста.

3. *Драш*, или поучение, представляет собой выведение аллегорического смысла, скрытого поверхностью повествования.

Смысл этот принадлежит другому плану, чем предыдущий, уже потому, что существует на уровне широкого обобщения, лишь косвенно связанного с повествуемыми событиями. Приняв из рук Чехова ключ, который он вручил нам в первых строчках рассказа, мы рассмотрели сочетание заданной идеологической установки с содержанием очень личным и потому крайне удаленным от какого бы то ни было обобщающего смысла. Тем не менее такой смысл в рассказе есть. И связанное с этим расслоение открывает глубинное построение его смысла. В дальнейшем, пройдя через этот план, мы убедимся, что и лирическое содержание не ограничивается интерпретацией писателем эпизода собственной жизни, а уходит гораздо глубже, в план глубинных состояний души.

В рассказе есть деталь, прямо указывающая на присутствие в нем обобщающего и поучительного — собственно аллегорического — плана. После первой беседы поручика с Сусанной Моисеевной и перед драматической сценой похищения ею векселей поручик на несколько минут остается один в гостиной. Среди его наблюдений одно выделяется особо, потому что это сообщение о картине, а пиктографические детали у Чехова всегда обладают особой значимостью.[16] Подана она как бы между прочим, как и во всех подобных случаях. Но для того, кто привык к чеховскому языку, настораживающий сигнал поступает заранее: осматривая обстановку, поручик замечает «плохие олеографии в тяжелых рамах» (5, 366). Это еще только предупреждение — изобразительный мотив здесь нулевой по своему изобразительному содержанию, это чистый жест. Но все же здесь вводится предмет изобразительного искусства, и появляется он в суждении о вкусе, то есть в морализующем контексте. Роль сигнала — насторожить, и в самом деле, вскоре появляется пиктографический мотив, нагруженный смыслом: «Собственно еврейского в комнате не было почти ничего, кроме разве одной только большой картины, изображавшей встречу Иакова с Исавом» (там же).

---

[16] См. *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз… Ч. 1.

Разумеется, ничего еврейского нет в картине, изображающей Иакова и Исава: если под еврейским понимать традиционную культуру иудаизма, то пиктографические изображения библейских событий ей не свойственны. Картина на библейскую тему — это факт христианской культуры. Данный мотив разрабатывался европейской живописью со времен Возрождения, но этому предшествовала его разработка в патристической литературе[17]. Библейская история повествует о том, как младший сын праотца Исаака, Иаков, купил за чечевичную похлебку право первородства у старшего, Исава. Исав был изгнан в пустыню, а Иаков стал патриархом еврейского народа, и его второе имя, Израиль, стало именем народа. В христианской традиции Иаков и Исав — это символы, которые интерпретируются в качестве аллегории и в духе преформатизма. Братья рассматриваются как символы церкви и синагоги (ecclesia et synagoga[18]), христианства и иудаизма, а их история — как пророчество о победе младшей отрасли, христианства, над старшей, иудаизмом. Встреча Иакова с Исавом, таким образом, в качестве мотива христианской культуры — это встреча христианства и иудаизма после победы первого. Иаков при этом традиционно изображался смиренным пастухом и нередко — стройным красавцем, а Исав — могучим воином. Речь идет о встрече между братьями, которая состоялась по возвращении Иакова в Ханаан из Месопотамии после многолетнего отсутствия. Иаков обычно изображался коленопреклоненным перед Исавом, за его спиной семья и слуги, а позади Исава его воины. Картина, таким образом, по своей функции подобна музыкальным ключевым знакам; она задает символический, аллегорический план рассказа. План этот посвящен теме встречи христианства и иудаизма. Отметим значимость имени Ротштейн («завод „наследников М. Е. Ротштейна“»): rot в этом немецком слове значит «красный», вторым именем Исава было Эдом — по-еврейски «красный». Таким образом, Сусанна Моисеевна Ротштейн — дочь Моисея, но и дочь Эдома-Исава. Это соответствует логике христианской экзегезы: Иа-

---

[17] См., напр., *Augustinus Hipponensis*. De Genesi ad litteram libri duodecim. Lib. 6. Par. 9. P. 182; *его же*. Ennarationes in Psalmos. Psal. 46. Par. 6; там же. Psal. 88. Sermo 2. Par. 6; *его же*. De diversis quaestionibus octoginta tribus. Quaestio 58; *его же*. De civitate Dei. Lib. 16. Cap. 37; *Hieronimus*. Commentarii in prophetas minores. In Malachiam. Cap. 1; *его же*. Epistulae. Ep. 120. Vol. 55. Par 10. Pag. 502; *Ioannes Chrysostomus*. Homil. IX. ii. 16; *Procopius Gazeisis*. Commentarii in Genesin. Cap. XXXII и т. д.

[18] См. *Alcazar Luis de*. Vestigatio arcani sensus in Apokalypsis. XI. Notat. 1 (1614).

ков, отец Израиля, предстает символом христианства, тогда как иудаизм представлен в лице Эдома.[19]

Уже при рассмотрении предыдущего смыслового уровня мы видели актуальность этой темы: условием предполагавшегося брака Чехова и Эфрос было ее религиозное обращение. Шаг этот оказался для Эфрос невыполнимым. В рассказе встреча христианства с иудаизмом разработана в двух планах: в истории столкновения двоюродных братьев, поручика и помещика, с еврейкой, наследницей водочного предприятия, а также в разговорах на еврейскую тему, точнее, в высказываниях Сусанны Моисеевны. Заметим важное обстоятельство — их номинальную взаимную дополнительность в качестве смысловых перспектив: первый план представляет еврейку глазами христиан, второй представляет еврейскую тему с точки зрения еврейки. Эти два плана отнесены нами к двум различным смысловым уровням; первый — к уровню повествования, он в тексте не отрефлектирован, он весь в событии и потому был нами рассмотрен первым делом, а второй — хотя и дан прямым текстом, тем не менее он проходит в форме обобщающих рассуждений с психологически неожиданной точки зрения и потому нуждается в анализе и в отделении от первого, в сознании контраста с ним.

Ни поручик Александр Григорьевич Сокольский, ни помещик Алексей Иванович Крюков не говорят о евреях — судьба сталкивает их с еврейкой, как и положено — в связи с денежными делами, и они принимают ее как таковую, но не вдаваясь, однако же, в рассуждения — совсем по Достоевскому: «весь народ наш смотрит на еврея […] без всякой предвзятой ненависти».[20] Напротив, Сусанна Моисеевна обобщает, типизирует, гово-

---

[19] С изобразительным мотивом встречи Иакова и Исава Чехов мог быть знаком по книге Золотарева «54 картины к Ветхому завету» (СПб., 1860). Более интересная вероятность связана с петербургским Эрмитажем. Чехов начал посещать Петербург в 1886 г., так что его первые посещения Эрмитажа вероятно относятся к этому году. Среди наиболее впечатляющих полотен этого музея — картина Рембрандта, известная сегодня как «Давид и Ионафан», которая, однако, в то время была неверно атрибутирована как «Примирение Иакова и Исава». Под этим названием она выставлялась с 1883 г.; в 1883 г. было предложено другое определение темы, «Примирение Давида и Авесалома», и только в 1925 г. она была распознана как «Прощание Давида и Ионафана» (см. The Hermitage. Western European Painting of the 13th to the 18th Centuries. L., 1989. С. 371—372. № 157, 158).

[20] «Дневник писателя» за 1877 (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 25. С. 80).

рит о евреях без какого-либо повода со стороны собеседника. Тема развивается между тем в известном направлении: евреи и деньги.

> «Знаете, я еврейка до мозга костей, без памяти люблю Шмулей и Янкелей, но что мне противно в нашей семитической крови, так это страсть к наживе. Копят и сами не знают, для чего копят. Нужно жить и наслаждаться, а они боятся потратить лишнюю копейку. В этом отношении я больше похожа на гусара, чем на Шмуля. Не люблю, когда деньги долго лежат на одном месте» (5, 367—368).

Еврейской эту точку зрения никак не назовешь, как не назовешь еврейской картину, изображающую встречу Иакова и Исава. Тут необходимо было вложить в уста Сусанны Моисеевны заверение, что она еврейка до мозга костей, но не такая, как все евреи, чтобы оправдать в ее устах эту классическую юдофобскую идею — о страсти евреев к накоплению. Так что другой точки зрения на евреев здесь по существу нет — точка зрения в рассказе одна, она лишь разыграна в трех персонажах.

То обстоятельство, что еврейство предстает в облике одной привлекательной и чудовищной женщины также нуждается в пристальном внимании. Сама Сусанна Моисеевна претендует на то, что она не такая, как все евреи, что скорее вызывает желание ей не поверить. Она представляет себя также и не такой, как все женщины — она женоненавистница.

> «…я решительно не понимаю, как это порядочный человек может жить с женщиной? Живу я уже, слава тебе Господи, 27 лет, но ни разу в жизни не видела ни одной сносной женщины. Все ломаки, безнравственные, лгуньи…» (5, 364).

Вскоре вместе с поручиком читатель обнаруживает, что такой именно предстает в рассказе сама Сусанна Моисеевна. За этим разговором следует сцена похищения векселей, после чего Сокольский думает о том, «что еврейка своим бесчестным поступком уронила себя в его глазах» (5, 370). Она и сама сообщает поручику, что в глазах других женщин, «порядочных», выглядит «ужасной женщиной» (5, 364).

Но самое замечательное — это соединение в ее устах ее женоненавистничества с традиционной юдофобией:

> «Вы, конечно, не любите евреев… не спорю, недостатков много, как и у всякой нации. Но разве евреи виноваты? Нет, не евреи виноваты, а еврейские женщины! Они недалеки, жадны, без всякой поэзии, скучны…» (5, 368—369).

Быть может, еще замечательнее — распространение юдофобской идеи на женщин вообще, без разбора:

> «В сущности, какая глупость вообще деньги! Какое ничтожество, а ведь как любят их женщины!» (5, 367).

Формально круг не замыкается, но все готово для того, чтобы он замкнулся. На поверку оказывается, что не в еврейских женщинах дело, а в том, что евреи и женщины — это одно и то же, иначе говоря, юдофобия и женофобия — одно и то же. Но, пожалуй, точнее было бы сказать: юдофобия — это форма женофобии.

О чеховском амбивалентном отношении к юдофобии речь шла выше; теперь пора привести свидетельства тех вспышек женофобии, которые возникали у него по временам. Ограничусь периодом, к которому относится «Тина». Речь идет опять-таки о понимании женщины как существа низшего.

11 марта 1886 г. Чехов писал В. В. Билибину:

> «Вы как фельетонист подобны любовнику, к<ото>рому женщина говорит: „Ты нежно берешь… Грубее нужно!“ (A propos: женщина та же курица — она любит, чтобы в оный момент ее били.) Вы именно нежно берете…»

Если в этом письме Чехов разыгрывает лихой мужской разговор, то вот — морализирующий, дидактический Чехов. В марте 1886 г. Антон Павлович написал брату Николаю письмо с поучением о том, каким условиям должны удовлетворять «воспитанные люди». Среди них мы находим и такие:

> «7) Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они жертвуют для него покоем, женщинами, вином, суетой…
> 8) …Они стараются возможно укротить облагородить половой инстинкт… Спать с бабой, дышать ей в рот <слышать вечно ее мочеиспускание> выносить ее логику, не отходить от нее ни на шаг — все это из-за чего! Воспитанные же в этом отношении не так кухонны. Им нужны от женщины не постель, не лошадиный пот, <не звуки мочеиспускания> не ум, выражающийся в уменье надуть фальшивой беременностью и лгать без устали… Им, собственно художникам, нужны свежесть, изящество, человечность, способность быть не <дыркой>, а матерью…».[21]

Материнство здесь не столько одно из свойств женщины, сколько единственное искупающее свойство — спасение для нее от нее самой, от ее низменных проявлений. Не станем утверждать, что этим исчерпывается чеховское понимание женщины — важно, что эта сторона есть. Много позднее, уже другой, смягчившийся Чехов зачастую называет в письмах свою жену, О. Л. Книппер, своей «собакой» и обещает побить ее. Нет спо-

[21] Угловыми скобками отмечены купюры в академическом издании; они восстановлены по рукописи и сообщены мне Л. Д. Громовой, которой я приношу глубокую благодарность.

ру, это ласковое и шутливое обращение, но его субстрат имеет реликтовый характер, связанный с рассматриваемым периодом. В чеховской переписке 1886 г. женщины в качестве существ низшего типа представляют собой мотив, настолько близкий к высказываниям Сусанны Моисеевны, что героиню «Тины» трудно рассматривать иначе, чем в качестве отдушины для авторских мыслей. Это чувство становится еще сильнее, если учесть цельность, нерасчленимость смысловой перспективы рассказа на перспективы отдельных его героев — в «Тине» есть одна-единственная точка зрения.

Итак, перед нами своеобразная идеология: евреи и женщины обладают низменными, чудовищными свойствами (« — Бабенка на твоих глазах творит черт знает что, уголовщину, делает подлость, а ты лезешь целоваться! — Но я сам не знаю, как это случилось!… чудовище! Не красотой берет, не умом, а этой, понимаешь, наглостью, цинизмом»), они притягательны для низменных инстинктов и отталкивающи — с точки зрения разума и хорошего вкуса (вспомним подчеркнутость плохого вкуса в убранстве дома Сусанны Моисеевны). Подлость — сила слабых, евреи — народ низкий своей женской подлостью. Юдофобия здесь — форма женоненавистничества.

Нет, Чехов прямо так не говорит, он не ставит точек на *i*, он не замыкает круга, но все компоненты этой смысловой конфигурации налицо, и они достаточно отчетливы, такова непреложная представительная логика его рассказа. Если читатель найдет в этих идеях нечто, знакомое из другого источника, то для того этого есть основания: это идеи, печально знаменитые в связи с другим именем — Отто Вайнингера. Не в косвенной форме, которая их только подразумевает, как у Чехова, а вполне отчетливо сформулированные, они получили известность после того, как Вайнингер в 1903 г. опубликовал свою книгу «Пол и характер», вслед за чем покончил жизнь самоубийством, тогда как книга стала предметом множества переизданий.[22] Чехов опередил Вайнингера на семь лет. И кто знает — не исключено, что автор «Пола и характера» читал «Тину».[23]

Заметим, что, начав анализировать культурно заданную идеологию, относящуюся к теме столкновения христианства с иудаизмом да еще и в форме культурной-исторической аллегории, обозначенной символикой

---

[22] Русское издание: *Вейнингер О.* Пол и характер. СПб., 1910.

[23] «Тина» появилось по-немецки в 1901 г. в мюнхенском издании избранных сочинений Чехова.

встречи Иакова с Исавом, мы пришли — снова — к глубоко личному, видимо, уходящему в подсознание плану выразительного содержания.

4. *Сод*, или сокровенный смысл.

И все-таки нам предстоит раскрыть еще один еще более глубокий план, на этот раз — скрытый. Как бы глубоко ни уходила смысловая перспектива, открыто обозначенная пиктографическим символом встречи Иакова и Исава, за ней стоит другая. Сама прямая названность этого символа делает его фигурой сокрытия — потому что за ним стоит также пиктографический и также из библейской литературы почерпнутый, но прямо в тексте рассказа не названный сюжет. Самый этот факт, что он прямо не назван, что он назван косвенно и при этом затенен присутствием первого, однородного с ним, но прямо названного, дает ему статус более глубокого плана. Речь идет о еще одном сюжете из еврейской священной истории: квази-библейском сюжете о Сусанне — он обозначен именем героини рассказа и знаменит в качестве излюбленного предмета европейской живописи.

История Сусанны рассказана в апокрифическом приложении к библейской книге пророка Даниила. Она отсутствует в канонических изданиях Библии нового времени[24], но прочно вошла в обиход европейской культуры через живопись.[25] Самый исторический статус этой истории в качестве апокрифа, текста потаенного, «отреченной книги» примечателен в данном случае.[26]

История это повествует о том, как два старейшины, облеченные судебными полномочиями, однажды увидели Сусанну, молодую и добродетельную жену Иоакима, почтенного гражданина, гуляющей в собственном саду. Они воспылали к ней страстью и на следующий день пришли в сад и увидели ее в тот момент, когда она, тоже выйдя в сад и решив искупаться,

---

[24] Подробности об источниках и статусе текста см.: The Apocrypha and Pseudoepigrapha of the Old Testament: In 2 volumes / Ed. K. P. Charles. Oxford, 1913. Vol. 1. Pp. 638—646.

[25] На этот сюжет писали Джорджоне, Пальма Веккио, Лоренцо Лотто, Андреа Скьявоне, Якопо Бассано, Тинторетто, Паоло Веронезе, Лукас ван Лейден, Ян Массис, Микельанджело да Караваджо, Гвидо Рени, Лука Джордано, Рубенс, Якоб Иорданс, Рембрандт, Франсуа Буше, если назвать только крупнейших мастеров. Обширный список: *Pigler A*. Barockthemen. Budapest, 1956. S. 218—229.

[26] Она настолько стала популярна, что исскуствоведы сплошь и рядом называют ее попросту библейской.

отослала служанок. Они подступили к ней с похотливыми требованиями. Они стали шантажировать ее тем, что, если она будет упорствовать, то они скажут, что застали ее прелюбодействующей. Когда на крик Сусанны сбежались слуги, старейшины обвинили ее в том, что она прелюбодействовала с молодым человеком, который вырвался и убежал. Ей угрожала смертная казнь. На следующий день, в собрании народа старцы выдвинули свои ложные обвинения. Сусанна была очень нежна и красива лицом, которое она прикрывала. Старейшины велели ей открыть лицо, чтобы насытиться красотою ее. Она плакала, а они, вставши перед народом, наложили руки на голову ее в знак того, что опознали ее. Она же в слезах смотрела на небо, ибо сердце ее уповало на Господа. И сказали старцы: «Когда мы ходили по саду одни, вошла эта с двумя служанками и затворила двери сада и отослала служанок». Сусанну присудили к смертной казни. Когда ее вели на казнь, явился юноша Даниил и остановил процессию, сказав: «Неужто вы так глупы, сыны Израиля, что без проверки правдивости показаний готовы осудить дочь Израиля?». Он по отдельности спросил старейшин, под каким деревом они застали Сусанну с ее возлюбленным. Один назвал мастиковое дерево, другой — зеленый дуб. Сусанна была оправдана, а старейшины казнены.[27]

Художники со времен Возрождения неоднократно обращались к этому сюжету.[28] Три эпизода в особенности привлекали их внимание: 1. старейшины, часто заскорузлые старцы, похотливо подсматривают, как прекрасная обнаженная Сусанна купается; 2. те же старейшины шантажируют прекрасную обнаженную Сусанну, стоя прямо перед ней — в этом случае они зачастую вовсе не стары, а полны сил; 3. Сусанна на площади перед народом выслушивает обвинения старейшин. В русской традиции все три сюжета известны как «Сусанна и старцы». Два первых эпизода давали отличный повод для изображения обнаженной натуры, и все три были превосходными драматическими сюжетами. Картины на эти темы находятся во многих музеях мира и воспроизведены во множестве альбомов живописи. В петербургском Эрмитаже Чехов мог видеть «Сусанну и старцев»,

---

[27] Излагаю историю по: The Apocrypha and Pseudoepigrapha of the Old Testament. Vol. 1. Pp. 647—651.

[28] Мотив этот известен в христианской живописи с самых ранних времен, но до Возрождения он имел отвлеченно-символический характер. Имя Сусанна, по еврейски Шошана, означает «лилия»; в качестве символа чистоты она изображалась уже в катакомбах как символ преследуемой и чудесно спасенной невинности. В Средние Века она изображалась в качестве символа Церкви, преследуемой евреями и язычниками.

принадлежащую мастерской Рубенса, и другую — в исполнении русского художника П. В. Басина (1822)[29], где совсем не старые и могучие старцы подступают к испуганной обнаженной Сусанне. В 1880 г. А. С. Суворин издал альбом «Библия в картинах знаменитых мастеров», часть первая которого, содержавшая репродукции картин на ветхозаветные темы, включала и воспроизведение гравюры Ш. Б. де Луальи по картине А. Куапеля (Antoine Coypel) «Сусанна перед народом».[30] Здесь Сусанна была изображена в момент, когда два старейшины, изображенные совсем нестарыми, посреди народа указывают на прекрасную молодую женщину и обвиняют ее в разврате.

Итак, с именем Сусанны связан сюжет ложного обвинения в разврате молодой, прекрасной и добродетельной женщины людьми, занимающими почтенное положение в обществе. Причастность «Тины» к сюжету о Сусанне очевидна — в рассказе есть важнейшие его составляющие: молодая женщина, по имени Сусанна, обвиняемая в разврате двумя почтенными мужчинами, дворянами, офицером и помещиком, и даже странное подобие сада в комнате Сусанны Моисеевны получает объяснение:

> «Поручик прошел за ней пять-шесть больших, роскошно убранных комнат, коридор и в конце концов очутился в просторной квадратной комнате, где с первого же шага его поразило изобилие цветущих растений и сладковатый, густой до отвращения запах жасмина. Цветы шпалерами тянулись вдоль стен, заслоняя окна, свешивались с потолка, вились по углам, так что комната походила больше на оранжерею, чем на жилое помещение» (5, 362).

И все же у Чехова имеют место не все основные составляющие истории Сусанны: исключение составляют добродетель и, соответственно, ложность обвинения. Рассказ Чехова, таким образом, как бы переворачивает традиционный сюжет, лишая его красоты, драматичности и морали — то есть как раз того, чем он всегда привлекал христианское искусство. Но совершается это при одном замечательном, даже поразительном обстоятельстве: в рассказе перевернута и точка зрения — события переданы с позиции «старейшин». Мы ранее уже заметили, что в рассказе есть только одна перспектива, несмотря на наличие трех основных протагонистов и повествовательского голоса, так что даже Сусанна является рупором взглядов ее антагонистов — взгляды, принадлежащие этой позиции, по-

---

[29] Сегодня картина Басина находится в Русском Музее, но до его открытия в 1896 г. она находилась в Эрмитаже, где иностранная и русская живопись выставлялись рядом.

[30] См. Библия в картинах знаменитых мастеров. Часть первая. Ветхий Завет. Издание А. С. Суворина. СПб., 1880. Табл. XLVIII.

тому и звучат в ее устах так странно, парадоксально. Таким образом, в рассказе как бы и осуществлен подрыв традиционного сюжета, но осуществлен не изнутри, а извне — смысл обращен в результате перехода на точку зрения противоположной стороны. Это, таким образом, операция глубоко амбивалентная. Здесь ясно проступает и глубинное желание подорвать миф о невинной и несправедливо обвиненной Сусанне и одновременно неусыпная саморефлексия относительно характера этого желания.

Как тут не вспомнить письмо Чехова к Суворину с шуточным предложением написать пьесу о Юдифи: «Давайте напишем трагедию „Олоферн“ на мотив оперы „Юдифь“, где заставим Юдифь влюбиться в Олоферна; хороший полководец погиб от жидовской хитрости…» (15 ноября 1888). Здесь мы свидетели как бы шутливого обнажения приема: история другой знаменитой библейской героини перевернута не только в шутку, но и в духе Суворина. По этому шуточному плану два старейшины — Чехов и Суворин — должны совершить акт лжесвидетельства по отношению к библейской героине, которая даже лишена своего библейского родословия — «на мотив оперы „Юдифь“».

Но мы еще не исчерпали значения сюжета о Сусанне. В его изобразительной истории привилегированным моментом является не драма ложного обвинения, а подглядывание старцев. Этот сюжет обладает замечательными феноменологическими качествами. Прекрасная женская нагота, представленная с точки зрения подсматривающих, сама волнующая атмосфера войеризма — являются предметами исключительной притягательности для живописца, так как вводят в поле изображения наряду с предметом наблюдения — самого наблюдающего, который, однако же, не сам художник, как обычно, а персонаж. То, что наблюдающий здесь не тождествен самому живописцу и подсматривание происходит не с точки зрения художника — это важнейшее обстоятельство: оно дает автору моральную свободу. Таким образом, сюжет этот заставляет художника рефлектировать и в то же время освобождает его от всякой ответственности, ибо видение передано чужому сознанию.

Мы делаем существенный шаг в понимании рассказа только тогда, когда замечаем, что весь он пронизан войеристской перспективой. Ее сила превосходит возможности легкомысленного поручика; она нисколько не меняется с номинальным переходом к точке зрения его двоюродного брата, помещика; не меняется она и тогда, когда повествование переходит как бы прямо к повествователю, да и вся манера косвенной передачи впечатлений, когда они как бы принадлежат персонажам, — все это сходится к

единству наблюдательской перспективы и ее психологической непривязанности к какому-либо персонажу. В рассказе господствует единая войеристическая перспектива. Уже жадность глаза, детальность видения обстановки дома Сусанны мало согласуются с фигурой только что представленного нам молоденького и фатоватого поручика, и уж совсем не правдоподобно, что он мог распознать виды Ниццы и Рейна, определить безвкусицу обстановки и отличить плохие олеографии от хороших. Только господство единой перспективы, превосходящей особенности отдельных протагонистов, объясняет эти обстоятельства.

Вся развернутая в рассказе атмосфера настораживающей чуждости, экзотической странности, интригующей таинственности, заманчивой порочности, притягательной чудовищности и одуряющей эротичности — вся она предельно войеристична. Во всем — подсматривание чего-то недозволенного или неприличного. Движущую силу войеризма составляет эротическая заинтересованность. В «Тине» сама амбивалентность восприятия распространяется одновременно и на заинтересованный проницательный взгляд и на психологическую стену, отгораживающую наблюдателя от его предмета. Мы не можем сказать, что притяжение и отвращение испытываются собственно героем, потому что, как мы видели, в рассказе нет альтернативы его взгляду, здесь есть только одна господствующая, тотальная перспектива, разыгранная в героях. Вместе с тем повествователь смотрит на своих персонажей с легкой иронией, сверху вниз, и тем самым достигает своеобразного эффекта: их ви́дение ему как бы не подобает — он снимает с себя ответственность за передаваемые впечатления. Интересно, что в живописной трактовке мотива Сусанны и старцев, старцы иногда странным образом сгибаются и наклоняют набок головы, то есть смотрят на молодую женщину снизу вверх, что пластически изображает низменность их взгляда — см., например, картину Тинторетто «Susanna e i vecchioni» (1557) в Kunsthistorisches Museum в Вене.

В войеризме есть нечто кардинально присущее ремеслу художника. Если художник смотрит на мир не с позиции всеведущего судьи, а с индивидуальной заинтересованной точки зрения, то он естественно осознает себя подсматривающим чужую жизнь. В этом есть признание человеческой слабости, но и более того: если художник склонен к рефлексии, то войеризм сопряжен и с сознанием того, что в нем достигается раскрепощение, открываются шлюзы на пути глубинного выражения в художественном акте.

Сознание осуществления того, что не дозволено, или не подобает, не только обостряет чувство свободы, которое вообще необходимо для достижения глубинного выражения, но и мобилизует, подключает эротическую энергию, дает ей — в акте художественного творчества — кратчайший путь сублимации. Такого рода сублимация — через неподобающее — слишком ярко окрашена в эротические тона, чтобы не содержать своего рода эротической инверсии и даже перверсии. Тут растормаживаются очень архаичные слои сознания. Недаром в «Тине» возникает атмосфера логова змея-похитителя — таково жилище Сусанны, а сама она — эротическое чудовище, сексуальный пожиратель. По свидетельству В. Я. Проппа, миф о змее-похитителе является наиболее архаичным в мифологиях мира, и он связан с архаичным амбивалентным переживанием тайны эроса.[31]

Войеризм «Тины» не исключителен; он как тема или обстоятельство проходит через творчество Чехова в ряде рассказов. Таковы «Злой мальчик» (1883), «В море» (1883), «Ведьма» (1886), «Шуточка»(1886), «Агафья» (1886)[32] и др. В раннем «Злом мальчике» подглядывание младшего брата за свиданиями старшей сестры с ее возлюбленным приносит ему взятки со стороны влюбленных, а когда они объявляют о своей помолвке и поцелуи престают быть запретным плодом, они дерут уши злому мальчику и испытывают наслаждение, какого не испытывали за все время влюбленности. Речь идет, таким образом, не только о подглядывании, но и той особой власти, которой обладает подглядывание над людьми — она превосходит силу любви. В другом раннем рассказе, «В море», войеризм — прямая тема. Рассказ ведется от лица мальчика, работающего на пассажирском пароходе; он рассказывает о том, как, проделав дырку в переборке каюты, стал наблюдать вместе с отцом (!) жизнь новобрачных, а увидел, как молодой муж продал жену за деньги.[33] В «Ведьме» дьячек Савелий, которого жена не любит и не подпускает к себе, ночью из-под одеяла прислушивается к метели и в ужасе, в состоянии близком к истерике, наблюдает за женой — ему кажется, что ее сверхъестественные эротические чары вызывают метель и завлекают путника; затем он подглядывает, как она

---

[31] См. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1947.

[32] Заметим, что три последних написаны в 1886 г., то есть тогда, когда Чехов стал печататься в «Новом времени» (и именно для этой газеты) и стал понимать себя в качестве серьезного писателя.

[33] См. подробный анализ: *Finke M.* «At Sea»: A Psychoanalytic Approach to Chekhov's First Signed Work // Reading Chekhov's Text / Ed. R. L. Jackson. Evanston, 1993. Pp. 49—60.

любовно наблюдает спящего гостя, и думает: «Ведьма». В «Шуточке» герой-рассказчик как бы со стороны подглядывает за эффектом своих намеренно неясных любовных признаний в момент, когда героиня соглашается «съехать вниз»; в последний раз он разыгрывает свою шуточку и вовсе замечательным образом: он произносит слова любви, подглядывая за нею в щель в заборе. Финал рассказа грустный: обманывая ее, он обманул себя. В «Агафье» рассказчик оказывается свидетелем свидания пастуха Савки с замужней женщиной; она его страстно любит, а он, будучи своего рода художнической натурой, к ней равнодушен, циничен с нею и жесток. Во всех этих рассказах подглядывание сопряжено с эротическои темой — это эротическое подглядывание. И наоборот, эротическая тема дается Чехову лучше всего, когда разрабатывается в войеристическом ключе. И во всех этих случаях без исключения эротизм подорван, ущербен или вывернут: влюбленность блекнет перед чувством мести («Злой мальчик»), сопряжен с антиэротизмом («В море»), с истерической реакцией («Ведьма»), с каким-то вывихом, самообманом и эротической утратой («Шуточка»), с художническим безразличием («Агафья»). Это лишь выборочный обзор, он может быть продолжен. Неамбивалентного, а тем более положительного, эротизма у Чехова вообще нет. Есть основания полагать, что подглядывание у Чехова — это тема метапоэтическая.[34] Тем более интересна ее глубокая связь с амбивалентностью эроса. Феномен безэротичности художника разрабатывался Чеховым в целом ряде рассказов. Тут можно вспомнить и «Егеря», герой которого сам сравнивает себя с артистом, встретившись с женой, дает ей вместо ласки, которой она жаждет, рубль, и «Каштанку», где маленькая собачка попадает в артистический мир цирка, становится актрисой, обнаруживает талант, но страдает от безэротичности этого мира, в котором ее называют Теткой, видит эротические сны о прежней жизни и в конце концов сбегает к своему прежнему хозяину, в жестокий, но теплый, эротическими токами пронизанный мир.[35]

Войеризм старцев заслуживает особого комментария. В апокрифе о Сусанне старцы — это не немощные старики, а вожделеющие старейшины. Но живописец, отрывая один эпизод от истории, волен переводить его на

---

[34] См. *Senderovich M*. Chekhov's Name Drama // Reading Chekhov's Text / Ed. R. L. Jackson. Evanston, 1993. Pp. 31—48 (Русский перевод: *Сендерович М.* Антон Чехов: драма имени // Русская литература. 1993. № 2. С. 30—41).

[35] См. подробный анализ: *Senderovich M*. Chekhov's «Kashtanka»: Metamorphoses of Memory in the Labyrinth of Time // Anton Chekhov Rediscovered / Ed. S. Senderovich, M. Sendich. East Lansing, 1987. Pp. 63—76; *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз. С. 202—212.

свой лад. В живописи подглядывающие старцы иногда выглядят могучими пожилыми мужчинами, иногда же — согбенными, уродливыми старцами, еще более обезображенными безумно-похотливым выражением лиц. Словесное искусство, идя по следам искусства изобразительного, нередко делает еще один шаг в сторону от исходного источника. В самом деле, «Тина» пронизана атмосферой подглядывания и общая войеристическая перспектива принадлежит сознанию не столько эротически возбужденному, как можно было бы ожидать по первоисточнику, а скорее эротически амбивалентному: здесь признание эротических чар сочетается с ужасом и отвращением. Здесь угадывается войеризм не старейшины, а старца.

Каким бы странным это ни казалось, но Чехов не только рано стал считать половое чувство помехой писательскому призванию («Половой инстинкт мешает работать больше, чем водка…» — письмо к Н. А. Лейкину от 14 сент. 1885), но и рано начал чувствовать себя стариком. Несомненно, что тут сыграла роль ранняя смертельная болезнь, хотя вряд ли дело только в этом. Факт таков, что 4 апреля 1886 г. он писал Билибину: «Батенька, неужели нам уже скоро 30 лет? Ведь это свинство! За 30-ю идет старость…» а менее двух лет спустя писал брату Александру: «Вообще чувствую собачью старость» (15 февраля 1888). В рассказе «Верочка», появившемся спустя четыре месяца после «Тины» (в феврале 1887), герой, 29-летний мужчина, которому объясняется в любви прекрасная девушка, сознает, что он не способен влюбиться. «Стараясь возбудить себя, он глядел на красивый стан Верочки, на ее косу и следы, которые оставляли на пыльной дороге ее маленькие ножки, припоминал ее слова и слезы, но все это только умиляло, но не раздражало его души. […] О, собачья старость! Старость в 30 лет!» (6, 79).[36] В рассказе конца 1897 г. «У знакомых» адвокат Подгорин, человек средних лет, не женатый и никогда не влюблявшийся, встречает девушку, которую он знал девочкой. «Теперь она была в белом платье, с открытой шеей, и это впечатление белой, длинной, голой шеи было для него ново и не совсем приятно» (10, 9). Эта парадоксальная реакция усиливается, когда он видит, что она готова влюбиться в него: »Теперь Надежда сидела у его ног, и ее голая шея ему не нравилась, и это его смущало, даже хотелось уехать домой» (10, 12). Наконец, он видит, что она влюблена:

---

[36] Рейфилд заметил: «„Тина“ (the „mire“ — то есть не рассказ, а мотив *тины*! — это собственно сексуальность» (*Rayfield D*. Chekhov… P. 54.) и о рассказе «Верочка»: «любовь здесь в такой же мере „тина“, как и в истории еврейки Сусанны» (Там же. P. 55).

> «Она стояла и ждала, что он сойдет вниз или позовет ее к себе и наконец объяснится, и оба они будут счастливы в эту тихую прекрасную ночь. Белая, бледная, тонкая, очень красивая при лунном свете она ждала ласки; ее постоянные мечты о счастье и любви истомили ее, и уже она была не в силах скрывать своих чувств, и ее вся фигура, и блеск ее глаз, и застывшая счастливая улыбка выдавали ее сокровенные мысли, а ему было неловко, он сжался, притих, не зная, говорить ли ему, чтобы все, по обыкновению, разыграть в шутку, или молчать, и чувствовал досаду и думал только о том, что здесь в усадьбе, в лунную ночь, около красивой, влюбленной, мечтательной девушки он так же равнодушен, как на Малой Бронной…» (10, 22).

Чтобы не было недоразумения, повествователь упоминает, что он бывает у проституток и дам, склонных к приключениям (совсем как это делал сам Чехов в письмах к своим знакомым). Дело, таким образом, не в сексуальной неполноценности, а в душевном сдвиге.

Но вернемся к «Тине». Замечательно, как последовательно чеховское повествование выражает скрытую глубинную позицию. Удовольствие повествования с самого начала заключается в настойчивом и постепенном преодолении препятствий между наблюдающим глазом и его эротическим предметом. Сначала поручика не пускают в дом: горничная говорит ему, что «барышня принять его не может, так как чувствует себя не совсем здоровой» (5, 361). Проявив настойчивость и войдя в дом Сусанны Моисеевны, поручик не попадает, как обычно, в гостиную, а должен пройти «пять-шесть больших комнат» (5, 362) прежде, чем попадает в ту комнату, где находится хозяйка. Сама она — живое воплощение фигуры сокрытия:

> «Как раз напротив входа, в большом стариковском кресле, откинувши голову назад в подушку, сидела женщина в дорогом китайском шлафроке и с укутанной головой. Из-за вязаного шерстяного платка виден был только бледный длинный нос с острым кончиком и маленькой горбинкой да один большой черный глаз. Просторный шлафрок скрывал ее рост и формы…» (Там же).[37]

Она показывает ему себя дразняще постепенно: «— Ого! — сказала еврейка, показывая и другой большой черный глаз» (5, 363).

Поручик не сразу осознает, что он видит то, что не принято видеть: «„Да никак я в спальне?“ — подумал он» (5, 362). И тут он начинает различать вещи, которые ему видеть не положено, которые от постороннего взгляда принято скрывать:

---

[37] Женщина как фигура сокрытия появляется и в рассказе «На пути», написанном два месяца спустя: см. момент появления Иловайской на постоялом дворе — описание ее в качестве постепенно разматывающегося узла одежд.

> «В одном из углов комнаты, где зелень была гуще и выше, под розовым, точно погребальным балдахином, стояла кровать с измятой, еще не прибранной постелью. Тут же на двух креслах лежали кучки скомканного женского платья. Подолы и рукава, с помятыми кружевами и оборками, свешивались на ковер, по которому там и сям блестели тесемки, два-три окурка, бумажки от карамели… Из-под кровати глядели тупые и острые носы длинного ряда всевозможных туфель. И поручику казалось, что приторный жасминный запах идет не от цветов, а от постели и ряда туфель» (5, 363).

Смысловой вектор этого описания выражен с полной определенностью. Поручик не просто видит интимную обстановку спальни — он видит гораздо больше. Постель измята, и женские одежды скомканы — они как бы еще хранят следы прикосновения к телу их хозяйки. Балдахин, постель, одежды, туфли — все это вместилища, символы не только интимного, но и собственно женского начала. Тон обостренной чувственности, смешанный со страхом (балдахин представляется «погребальным») и отвращением (неопрятность обстановки), пронизывающий это описание, достигает кульминации в заключительной фразе параграфа, предающей впечатление одуряющего запаха как бы исходящего от всех перечисленных предметов. Эти предметы отражают интимное телесное бытие их хозяйки — они одновременно и сообщают об этом бытии и скрывают его, знаменуют заинтересованную проницательность наблюдающего взгляда и его подглядывающий, непрямой характер.

Подглядывание тем и отличается, что происходит не впрямую, а исподтишка, косым взглядом, косвенной догадкой через посредствующие предметы либо сквозь щелку или как бы сквозь щелку. Подглядывание сквозь щелку сопряжено с суженным полем зрения, и здесь есть словесно-изобразительный аналог этого обстоятельства: мы видим не одежды, лежащие на креслах, а подолы и рукава, кружева и оборки, свешивающиеся с кресел на пол; мы видим не туфли, а тупые и острые носы длинного ряда туфель, выглядывающих из-под кровати. Косвенное наблюдение, проецирование эротического объекта на смежные предметы, которые выступают как его заместители, превращают последние в фетиши.[38] В психологии давно известно, что фетиши создаются бессознательным желанием — нахождением внешнего заместителя эротического предмета. В нашем тексте

---

[38] Описание через метонимические детали принято считать особенностью реализма: детали усиливают чувство реальности, даже если они сами по себе прямых повествовательных функций не имеют. Но у Чехова совсем не то. Чеховские детали каким-то образом глубоко значимы, хотя это обычно неочевидная, скрытая значимость. Детали у него становятся героями повествования.

субъектом активности является взгляд, и мы видели, что описание интимных предметов следует за указанием на то, что их хозяйка скрыта от глаза. Вся субъективность, вся активность, вся эротическая энергия переданы глазу. Проницающий глаз, заинтересованный взгляд, акт ви́дения — вот подлинный герой рассказа. В этих условиях поиски точек зрения героев — это наивная натурализация. Целиком переданный глазу, эротизм возвышается, сублимируется. А взгляд приобретает аппетит к квазиреалистическим деталям. Он становится описывающим взглядом, повествующим взглядом. Глаз в качестве эротического деятеля восприимчив, женствен. При этом он ненасытен, склонен к промискуитету. Он увлекает, соблазняет сознание, которому он принадлежит, подчиняет его себе до такой степени, что освобождает его от рациональных намерений и обязанностей, делает своим неоплатным должником и потому в рефлексии разума способен вызывать двойственные чувства. Совсем как Сусанна Моисеевна.

То, что мы обнаружили в нашем анализе, — это интроспективный и метапоэтический характер «Тины». Причем интроспекция и метапоэтика выступают в неразрывном единстве, которое получает объективацию в Сусанне Моисеевне. Насколько тип Сусанны Моисеевны, или Евдокии Эфрос, находился в соответствии с глубинной душевной потребностью Чехова, свидетельствует его дальнейшее творчество и жизнь. На Эфрос Чехов не женился. Герой его пьесы «Иванов», написанной всего через несколько месяцев после «Тины» (1887)[39], женатый на еврейке Саре, актрисе, говорит:

> «Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков» (9, 225—26).

Противопоставление евреек, психопаток и синих чулков — заурядному, серенькому откровенно самоиронично, лишает совет смысла. Сам Чехов женился в конце жизни на женщине незаурядной, яркой, энергичной. Была она, кстати, длинноносой и играла на сцене Сару. В период жениховства он шутливо и с нежностью называл ее «жидовочкой»[40], хотя была она немка. Шутка повторялась, несмотря на то, что была не по вкусу адресату: «Это я только пошутил, сказавши, что Вы похожи на портрете на

---

[39] Связь между «Тиной» и «Ивановым» со ссылками на предшественников см. *Tolstoy H*. From Susanna to Sarra… Pp. 590—600.

[40] См. письма к О. Л. Книппер от 14 декабря 1900 и 7 марта 1901.

евреечку. Не сердитесь, драгоценная» — оправдывался Антон Павлович (14 февраля 1900).

Эпилог

Менее чем через два месяца по опубликовании «Тины», в день Рождества 1886 г., в том же «Новом времени» появился рассказ Чехова «На пути». В нем находим мотив юдофобии, но на этот раз предмет ее отсутствует, есть лишь носители мотива. Она предстает как элемент фольклорной культуры, увиденный как бы со стороны, в беспристрастном этнографическом наблюдении, и в то же время в некотором фантасмагорическом освещении — это мотив рождественской колядки, как бы выворачивающий наизнанку самый мотив Рождества, вместо рождения речь идет об убийстве:

> «Какой-то человек, с тупым, цыганским лицом, с удивленными глазами, стоял посреди комнаты на луже растаявшего снега и держал на палке большую красную звезду. Его окружала толпа мальчишек, неподвижных, как статуи, и облепленных снегом. Свет звезды, проходя сквозь красную бумагу, румянил им мокрые лица. Толпа беспорядочно ревела, и из ее рева Иловайская поняла только один куплет:
>
> Гей ты, хлопчик маненький
> Бери ножик тоненький
> Убьем, убьем жида,
> Прискорбного сына…» (5, 475)[41]

Это характерный чеховский ход — диалог с самим собой, радикальная перемена повествовательной перспективы. Заметим, что название «На пути» содержит название «Тина» в разорванном и обращенном порядке. Чехов обладал исключительно тонким языковым слухом[42], чтобы полагать это случайностью.

---

[41] См. подробности: *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз… Ч. 1.

[42] См. *Шмид В.* О проблематичном событии в прозе Чехова // Шмид В. Проза как поэзия. СПб. 1994. С. 171—173.

Примирение Исава с Иаковом
Золотарев. 54 картины к Ветхому завету. С.-Петербург, 1860.

П. В. Басин. *Сусанна, застигнутая старцами в купальне.* 1822
Русский музей, С.-Петербург

Тинторетто. *Сусанна и старцы.* 1557
Художественно исторический музей, Вена

Гравюра Ш. Б. де Луальи по картине:

А. Куапель. *Сусанна перед народом.*
Библия в картинах. Изд. Суворина. С.-Петербург 1880.

ДЖ. ДАГЛАС КЛЕЙТОН
(Оттавский университет)

УЛЫБКА КОНСТАНТИНА: К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ЧЕХОВА *

В России проблема поэтического языка служила объектом нескольких очень значительных исследований 30-ых и 40-ых годов. К ним относятся такие классические работы советского литературоведения как «Язык Пушкина» и «Стиль Пушкина» В. В. Виноградова, «Словарь языка Пушкина», подготовленный под руководством Г. О. Винокура, также серия статей того же Г. О. Винокура, представляющих особый интерес как для лингвиста, так и для литературоведа и недавно изданных в новом сборнике упомянутого автора. В своих статьях — в частности «Язык литературы и литературный язык», «Об изучении языка литературных произведений» и «Понятие поэтического языка» — Винокур очерчивает до сих пор мало исследованное поле на стыке лингвистики и литературоведения. Как подчеркивает Винокур, «постановка вопроса об индивидуальном стиле и составляет границу между лингвистикой и другими науками, заинтересованными в данных языка»[1]. На взгляд Винокура, разница между лингвистом и литературоведом состоит в том, что в литературном произведении лингвиста интересуют *общие* вопросы, относящиеся к языку, к истории стилистического вкуса, языковых норм и так далее (в общем, вопросы, перечисленные Винокуром в статье «Об изучении языка литературных произведений»), в то время как литературовед занят вопросами *индивидуального* характера — о значении данного произведения, о творческой биографии писателя, о раскрытии «идейно-художественного мира, который и составляет сердцевину и самую суть поэтического искусства»[2], и проч. Из наблюдений исследователя вытекает, что литературовед не только может, но и должен изучать язык поэта. С другой стороны (и это уже наши выводы, вы-

* Исследования, послужившие предметом предлагаемой статьи, были финансированы Канадским Исследовательским Советом по общественным и гуманитарным наукам. В истолковании образа Константина Звоныка использованы некоторые положения из работы Галины Абрамович, аспирантки, принимавшей участие в семинаре по Чехову, проведенного мной в Оттавском университете.

[1] *Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений // Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 140.

[2] Там же. С. 139.

ходящие за рамки сказанного Винокуром), если лингвист работает статистически, накапливая материал для выявления общих принципов, то литературовед работает интуитивно, изучая уникальный языковой облик данного поэта; его интересуют не общие законы, а исключения, редкие случаи, драматизм поэтико-языковой находки.[3]

Как подчеркивает Винокур в своих теоретических высказываниях, проблема языка поэта обнимает целый ряд аспектов — грамматических, стилевых, синтактических, вопросы о литературной норме данной эпохи, о соотнесенности стилевых уровней в тексте, и много иных. В предлагаемой работе рассматривается только одна из этих проблем, ближе всего относящаяся к вопросу семантики произведения литературного искусства, а именно — лексика. В анализах семантико-тематического материала принято считать, что семантика произведения искусства организована от более крупных к более мелким единицам. Так, тематика текста раздробляется на единицы, названные мотивами; а если анализ продолжается далее, то лишь тогда на уровне лексики.[4] Предлагаемый анализ покоится на иных позициях, являясь как бы попыткой реконструировать становление текста у автора, попыткой рассматривать этот процесс не извне, не с точки зрения читателя-критика, а *изнутри*, с точки зрения самого поэта, как он присутствует в своем языке.

Анализ языка поэта (как, впрочем, и любой тип анализа литературного текста) покоится неизбежно на определенном представлении о творческом процессе. В нашем представлении этот процесс если не хаотичен, то лишь частично контролируем поэтом, ибо в нем центральную роль играет сам язык поэта. Здесь в остром виде возникает вопрос об отношении поэта к языку — отношение раба или властителя — и о возможности определенной типологии отношений между писателем и языком.[5] Видимо, данное отношение — неустойчивое, меняющееся от места к месту, от момента к моменту в творческом процессе. В самой радикальной интерпретации считается, что *текст пишет не писатель, а язык*, хотя здесь становится практически невозможно отличить язык

---

[3] Роль интуиции литературоведа в последнее время защищалась как нельзя лучше С. Сендеровичем. См. *Senderovich S.* A Fragment of Semiotic Theory of Poetic Prose (The Chekhovian Type) // Essays in Poetics. 1989. Vol. 14, 2. Pp. 57—59; и в кн.: *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова. СПб., 1994. С. 5.

[4] См. *Гаспаров Б.* К описанию мотивной структуры лирики Пушкина// Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes / Ed. Nils Åke Nilsson. Stockholm, 1979. Pp. 9—44; и *Жолковский А. К.* Материалы к описанию поэтического мира Пушкина // Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes. Pp. 45—93.

[5] См. примечание 8 к статье Винокура: *Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений. С. 329.

как индивидуальное явление от пишущего субъекта. Думается, что в создании если не всех, то по крайней мере чеховских текстов писатель пишет сознательно, но одновременно повинуясь своему субъективизму, работая, так сказать, над ним. Перед нами некий диалектический процесс, диалог писателя со своим языком.

Язык поэта — понятие, лишь отчасти изученное на материале русской литературы, и то главным образом на примере языка Пушкина. На первый взгляд удивительно, что создание «Словаря языка Пушкина» не вызвало больших откликов у литературоведов, продолжающих работать над традиционными проблемами жанра, преемственности, общего содержания, биографии, и так далее. Видимо, проблема состоит именно в том, что словарь — линвистическое орудие, созданное лингвистами. Он может лучше всего отвечать на вопросы лингвистического характера (например, о частотности данной лексемы в языковой системе писателя), но для литературоведа такие результаты не могут быть чем-то большим, чем массой неорганизованных данных. Например, остается неясен вопрос об отношениях языка Пушкина как целого к языку разных жанров или индивидуальных произведений. Можно ли даже говорить о едином языке писателя, пишущего в разных жанрах? Еще более серьезный вопрос, мало занимающий лингвиста, это — отношение поэта к слову — какие у него любимые слова, какие носят для него особую субъективную окраску, и т. д.? Каковы *отклонения* лексики данного писателя от лексики других писателей его эпохи? Или же: какие субъективные, для данного писателя лишь значимые связи существуют между словами? И наконец: что *значит* вся эта информация? Ибо в последнем счете нас должна интересовать эвристическая проблема, проблема понимания текста как культурного факта. На такие вопросы может отвечать не лингвист, а только литературовед. То есть, в словаре находятся, так сказать, уже все ответы, остается лишь выдумать к ним нужные вопросы. Тем не менее, словарь языка писателя может иметь огромный потенциал для исследования семантики писателя, ибо существование индивидуального языка писателя свидетельствует об очень важном факте — что данный язык выражает уникальное, одному этому писателю присущее видение мира, а этот мир выражен прежде всего лексическим составом языка. В случае Чехова, например, полное отсутствие лексемы «народ» в слове автора ставит его в чрезвычайно важное и значимое положение по отношению ко всем другим русским писателям девятнадцатого века.

В теоретических высказываниях Винокура замалчивается один очень существенный вопрос. А именно: чем отличается язык поэзии от языка прозы? Традиционно (т. е., начиная с формалистов) считалось,

что только язык поэтов заслуживает пристального анализа, потому что именно поэзия актуализирует формальный пласт языка, в то время как в прозе преобладает семантический пласт. Такая позиция защищалась в последнее время и С. Сендеровичем:

> «Что касается поэзии, то успех семиотических анализов понятен, ибо словесная фактура поэзии обладает специфически значимым типом организации. Анализ очевидных элементов приводит к тому, что скрывается в тексте. Проза и миф, наоборот, не имеют специфически значимой словесной фактуры. Здесь нужен непосредственный скачок к сердцевине вещей — прямо в область семантики».[6]

Отождествляя миф и прозу в данном отношении, Сендерович в то же время признает, что художественная проза отличается от мифа тем, что в ней большую роль играет не только фабула, но и *способ развертывания* фабулы. Конечно, формальный пласт языка *легче* изучать на материале поэзии, чем прозы. Однако, по нашим наблюдениям, язык Пушкина поддается такому же типу анализа, как и язык Чехова — предложенным Сендеровичем совершением скачка «в сердцевину вещей». Вопрос о соотнесенности формы и семантики остается нерешенным как для поэзии, так и для прозы. То есть, если в поэзии вопрос нельзя свести к простому «отражению» семантики в форме текста (как это обычно делается), то в прозе наука еще не нашла те элементы, которые позволяли бы анализировать форму и объяснить ее отношение к семантике. Как предпосылка для данной работы подразумевается, что формальный и семантический пласты как поэзии, так и прозы имеют в принципе одинаковый потенциал для анализа.

Анализы семантики произведений Чехова до последнего времени придерживались, в частности, такого принципа, что главный элемент в его творческом процессе — биография как источник «деталей» и образов (ср. Тригорина, записывающего наблюдения и выражения, им слышанные).[7] В отличие от таких подходов, в центре внимания предлагаемого анализа стоит именно лексический пласт, то есть, анализ проводится на уровне лексем. Предпосылка нашего анализа — мысль, что Чехова нужно рассматривать, как поэта, язык которого стоит такого же пристального внимания, как и язык других поэтов — отражалась в западном чеховедении в последнее время в серии теоретических и практических исследований, рассматривающих его тексты, как поэтиче-

---

[6] *Senderovich S.* A Fragment of Semiotic Theory of Poetic Prose… P. 44. Ср. утверждение Вольфа Шмида, что развертывание фабулы состоит из четырех пластов: *Schmid W.* Die narrativen Ebenen «Geschehen», «Geschichte», «Erzählung» und «Präsentation der Erzählung» // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9. S. 83—110.

[7] См., напр., *Полоцкая Э. А.* Творческая лаборатория Чехова. М., 1979.

ские.[8] Однако, в центре внимания анализов чеховских текстов, сделанных данными специалистами, стоит не язык как таковой, а присутствие в его текстах уже существующих семантико-культурных кодов (в частности религиозных). То есть, опять-таки внимание литературоведов направлено на *общий* культурно-семиотический элемент в его текстах, а не на индивидуальный, ему лишь присущий.[9]

Итак, мы исходим из гипотезы, что язык писателя соткан идиосинкратически, субъективно, подсознательно, из материала, ему одному известного в полной мере. В дальнейшем возникает вопрос о том, как организован лексический пласт. По нашим наблюдениям, лексика состоит не просто из отдельных лексем, а из сетей или цепочек лексем, организованных ассоциативно. Интересно, что такой процесс был впервые описан на материале поэзии Анны Ахматовой В. Виноградовым, как отмечает М. И. Шапир:

> «Особые отношения слов, в литературном языке принадлежащих к разным *семантическим сферам*, а в художественном тексте составляющих „звенья одной и той же словарной цепи“ и объединенных своими вторыми, поэтическими значениями“ впервые были исследованы В. В. Виноградовым. В статье „О символике А. Ахматовой“ он предпринял попытку выделить ключевые лексемы, „которые становятся […] центрами семантических сфер и на которые, как на психический фон, накладываются […] ряды смыслов, связанных крепко один с другим нитями ассоциаций“. Однако, в отличие от Винокура, Виноградов […] полагал, что окказиональные семантические связи вызваны не единством *смысла*, а единством авторской *личности* и ее сознания, не поэтической *функцией*, а поэтической *ценностью* (=*поэтичностью*)».[10]

То есть, в лексике писателя существуют совершенно неожиданные совпадения, связи, ассоциации, образующиеся по разным принципам, для внешнего наблюдателя далеко не всегда уловимым, но являющимся выражением творческой личности поэта. Постараемся назвать некоторые из этих принципов. Наиболее очевидным приемом, преобладающим, по наблюдениям Р. Якобсона, в реалистической прозе, является *метонимия.* В метонимии одно слово-понятие вызывает другое, ему смежное. Направленность ассоциаций — логичная, происходящая из представления о структуре естественного мира. Например, у Чехова слово «дерево» вызывает ассоциации «лес» или «птица». Эти метоними-

---

[8] В частности, уже названные публикации С. Сендеровича.

[9] См., напр., анализ мотива Юрия Чудотворца в книге Сендеровича «Чехов — с глазу на глаз» и анализ других библейских мотивов в работах Р. Л. Джексона, М. Шрайера, Ю. де Щербининой и др.

[10] Комментарий к работе: *Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений. С. 332.

ческие цепочки перекрещиваются с другими, организованными метафорически. Например на наш взгляд у Чехова самая важная метафора это — «человек»-«птица», лежащая в основе других ассоциаций, например: «охота» (стрельба в птицу) — «самоубийство» (стрельба в себя).

Как наглядный пример того, как функционируют метонимические цепочки в субъективном мире Чехова, можно взять знаменитый образец, данный Чеховым своему брату Александру, — образец того, как нужно описывать природу:

> «Например у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатилось шаром черная тень собаки или волка и т. д.».[11]

В этой маленькой сцене на первый взгляд ничего удивительного нет. Однако, знаток прозы Чехова интуитивно образует здесь цепочку ассоциативно связанных лексем: звезда [=огонь] ⇒ бутылка ⇒ водка. Если звезда/огонь (огни) в рассказах Чехова часто несет в себе положительную семантику (примерно: надежда, человеческая душа — о дальнейших ассоциациях см. ниже), то водка — крайне негативную, первой противоположную. То есть, в маленькой сцене, набросанной Чеховым, содержится целый диапазон человеческих переживаний, усиленных двумя другими противопоставленными лексемами — белой фигурой луны и черным, зловещим образом волка. Как последний элемент в этой сцене можно упомянуть мельничный пруд, связанный с целым семантическим комплексом рек, озер, тины, утопленников, русалок, и т. д. — одним словом — возможный логичный конец отчаяния, вызванного водкой.

Второй прием, который обычно связывают именно с поэзией, опирается на материальную форму языка: ассонанс, аллитерацию, рифму, парономастику.[12] Например, слово «вер-» («Она ВЕРна своему профессору?») вызывает зеркально семантически противоположенное понятие («РЕВность»). Принципы, по которым Сергей Давыдов анализирует парономастическую организацию прозы Пушкина, в принципе применимы к прозе Чехова, хотя у последнего примеры парономастики субтильны, менее очевидны, чем у Пушкина. У Чехова еще нет того принципа орнаментальности, ставшего главным приемом писателей-модернистов (см. работы В. Шмида) и унаследованного от пре-реалистов (Пушкина, Гоголя). В его текстах мы имеем дело скорее с той «внутренней фор-

---

[11] Письмо от 10-ого мая 1886 г. Цитируется по книге: Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 67.

[12] О парономастике см. *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Roman Jakobson. Selected Writings. Vol. 3. The Hague, 1981. Pp. 63—86.

мой» языка, отмеченной Винокуром и покоящейся на поэтизации случайных черт языка.

Третий прием — поэтическая этимология, при которой словам возвращаются их первобытные значения. Винокур отмечает этот принцип у поэтов, ссылаясь на цитату из Фета:

> «Песня поется на каком-либо данном языке, и слова, вносимые в нее вдохновением, вносят все свои, так сказать, климатические свойства и особенности. Насаждая свой гармонический цветник, поэт невольно вместе с цветком вносит его корень, и на нем следы родимой почвы. При выражении будничных потребности сказать ли: *Ich will nach der Stadt* или *я хочу в город* — математически одно и то же. Но в песне обстоятельство, что *die Stadt steht*, а город городится — может обнажить целую бездну между этими двумя представлениями».[13]

По словам Винокура, «эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное»[14]. Ее можно расширить, чтобы включить не только настоящие этимологии, но и ложные или мнимые — поэтический вариант народной этимологии. Ср. например, слово «ЧАЙ» в смысле «надежда» (то есть, антоним слова «от-ЧАЙ-ание») в «Дяде Ване». (Связь слова «чай» с понятием «надежда», а слова «водка» с отчаянием наглядна в пьесе, в которой «водка» и «чай» организованы антонимически, и является примером «внутренней формы», приобретенной языком в поэзии).

Четвертый прием — создание криптического поэтического языка, при котором слова нормального обихода приобретают совершенно неожиданную, противоположную нормальным понятиям семантику — как например слово «супруг» у Пушкина, носящее значение «рогоносец, обманутый муж» (это — последнее слово элегии Ленского). Таких «секретных» слов много в языке Чехова (причем отмеченное слово иногда заменяется другим, носящим ту же семантику). Другие слова просто «заряженные», то есть, полные специального значения для чеховского мира. Часто они служат заглавием какого-либо рассказа: «Огни», «Тоска» («Горе»), «Счастье», «Сон» («Спать хочется»), «Отец» («Папаша», «Безотцовшина»), «Слова, слова и слова» и т. д. То есть, заглавия организованы либо по принципу метафоры («Хамелеон»), либо выделением одного ключевого лексико-семантического элемента в тексте. Посмотрим, как действует поэтическая семантика Чехова на конкретном примере.

Эпизод с участием Константина Звоныка в повести «Степь» поражает своей загадочностью, являясь еще одним звеном в веренице таких

---

[13] *Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений. С. 132.

[14] Там же. С. 133.

сценок, наблюдаемых Егорушкой во время его путешествия по степи. Присутствие многих ключевых лексем в данном тексте делает его семантически максимально насыщенным; отметим самые важные из них: огонь; белый/красный цвет; счастье/тоска/скука; жена; любить; улыбка; слова; птица (дрохва, сорока)/охота; пение; сон; крест; звон. Обилием таких элементов сценка как бы дразнит читателя, приглашая его истолковать, расшифровать ее, но одновременно упорно не поддаваясь интерпретации. Загадочность этого эпизода мотивирована его *непонятностью* для очевидцев (и следовательно для читателя/зрителя); в данном случае непонятность опосредована Егорушкой, служащим «наивным читателем», принимающим все виденное за чистую монету. Оппозиция «непонятность—прозрение» типична для чеховских текстов; ей подвластен не только персонаж в тексте (ср. характеристику оппозиции «казалось—оказалось» у В. Катаева), но и читатель. То есть, процесс узнавания у персонажа служит аналогом процесса чтения, при котором читатель «изучает язык» Чехова (ср. значение герменевтики у П. Рикёра, являющейся процессом самопознания). Данный эпизод остается неразгаданным Егорушкой, его спутниками, да и (судя по немногим попыткам истолковать его) своими читателями тоже.[15]

В эпизоде все действие происходит в кругу света, созданного костром.[16] Первым элементом в построении эпизода является лексема «огонь» и ее варианты — «костер», «огонек», «свет»:

> «за светом костра», «мигавший свет», «огонь ли так мелькнул», «попав из потемок в световой круг», «он шагнул к костру, улыбнулся еще светлее», «положил около костра то, что держал в руках», «щурился от огня», «светилось лицо его», «посмотрел на огонь и засмеялся», «глядя на огонь, задумался», «а костер уже потухал. Свет уже не мелькал и красное пятно сузилось, потускнело… И чем скорее догорал огонь, тем виднее становилась лунная ночь», «от костра осталось только два маленьких красных глаза, становившихся все меньше и меньше», «далеко-далеко, где-то на большой дороге, светился красный огонек», «я опять пойду на огонь», «он шагал туда, где светился огонек».

---

[15] Ср., напр., наивные излияния Паперного: «Неожиданный гость, улыбающийся человек, оказывается, счастлив: он любит и любим, недавно женился и, ненадолго расставшись с молодой женой, бродит теперь по степи, пьяный от радости…» и т. д. (*Паперный З.* А. П. Чехов: Очерк творчества. М., 1960. С. 77).

[16] Для анализа будем считать, что текст начинается словами «Все молчали и думали», а кончается предложением «И он скоро исчез во мгле, и долго было слышно, как он шагал туда, где светился огонек, чтобы поведать чужим людям о своем счастье». *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974—1983. Т. 7. С. 73—79. В дальнейшем сноски на это издание в тексте статьи.

Лексема «огонь» играет особую роль в семантике чеховских текстов. Здесь она имеет три значения: 1) источник света или противоположность темноты (мглы, потемок); этот маленький свет, созданный человеком, включается также в оппозицию к луне как еще один пример мотивирующего многие чеховские тексты двоемирия (т. е. оппозиции человеческий мир—вселенная, или же человеческое время—вечность космоса); 2) уют (там, где варят кашу; другой элемент уюта — теплота — не актуализирован в данном тексте); 3) свет в смысле «мир» или «человеческое общество» (ср. пение Кирюхи «Наша матушка Расия всему свету га-ла-ва»). Отметим здесь также парономастическую игру «свет—сват—свадьба», обогашающую смысловой пласт текста. Дело в том, что Звоныk отрезан от человеческого общества, от «света», и что его свадьба является неудачной попыткой к нему примкнуть. Звоныk был, есть, и будет один.

Второй элемент, поражающий читателя (также как и присутствующих около костра), представляет улыбка Константина:

> «Огонь ли так мелькнул, или оттого, что всем хотелось разглядеть прежде всего лицо этого человека, но только странно так вышло, что все при первом взгляде на него увидели прежде всего не лицо, не одежду, а улыбку. Это была улыбка необыкновенно добрая, широкая и мягкая, как у разбуженного ребенка, одна из тех заразительных улыбок, на которые трудно не ответить тоже улыбкой» (VII, 74).

Как нарочно, в описании улыбки Чехов подчеркивает *восприятие* ее присутствующими. Дело в том, что улыбка на лице человека вызывает у зрителя особый круг ассоциаций — радости, счастья, удовольствия. Иногда у Константина его улыбка даже переходит в смех. Мелкими штрихами Чехов обозначает опосредованность описания улыбки:

> «Он *казался* сонным, томным, улыбался, щурился от огня и, *по-видимому*, думал о чем-то очень приятном. […] *Вероятно*, этот улыбающийся человек не чувствовал и вкуса каши…» (VII, 75; курсив мой — *Д. К.*).

У опытного читателя такие указания вызывают настороженность: можно ли принять за чистую монету впечатления наблюдающих Константина? Что означают здесь улыбка и смех? Сравнение с описанием улыбок в других текстах помогает разгадать сложную тайную семантику улыбки у Чехова. Например, в рассказе «Спать хочется» Варька *смеется* и *улыбается* при мысли об убийстве ребенка. В «Мужиках» перед смертью Николай улыбается: «Николай […] чувствовал, что из него в самом деле как будто что-то выходит, и улыбался от удовольствия» (IX, 308—310). А в рассказе «В рождественскую ночь» Литвинов улыбается при виде своей жены: «по его опьяневшему от счастья и вина лицу разлилась мягкая, детски добрая улыбка… Его ждали на этом холоде, в эту

ночную пору! Это ли не любовь? И он засмеялся от счастья…» (II, 290). На самом деле Литвинов знает, что Наталья Сергеевна его *не* любит: читателю не должно довериться последнему предложению, которое является то поверхностным заключением наивного наблюдателя, то (как и предпоследнее предложение) попыткой самого Литвинова убедить себя в любви жены, в своем счастье. Значит, улыбка у Чехова двусмысленна — если она обозначает удовольствие, то это то удовольствие, которое испытывает человек перед смертью или при чувстве, что его мир сокрушен навсегда (правда, Варька сама не умирает, но она совершает ужасное действие, которое чревато очень неприятными для нее последствиями, а потом спит «крепко, как мертвая»). Словом, у Чехова улыбка — гримаса, сопровождающая глубокую душевную боль *и облегчение одновременно.*[17]

В рассказе «В рождественскую ночь» семантика улыбки связана с лексемами «любовь» и «счастье». В мире Чехова как «любовь» так и «счастье» оказываются обманчивыми и разочаровывающими понятиями, которые образуют одну цепочку со словами «тоска» и «скука»: «Все теперь отлично понимали, что это был *влюбленный* и *счастливый* человек, *счастливый до тоски*; его улыбка, глаза, и каждое движение выражали *томительное счастье.* […] При виде *счастливого* человека всем *стало скучно* и захотелось тоже *счастья*» (VII, 77; курсив мой — *Д. К.*). Оказывается, что для Чехова любовь — не любовь, и счастье — не счастье, а источник боли, тоски, скуки.

Чем объяснить лишение таких важных слов их обычного значения? — Видимо, здесь Чехов занимает особую, противоречащую принятым человеческим взглядам позицию — просто он *не верит* тем словам, которые люди повторяют друг другу. Для него они семантически пустые, но употребляются (и слушаются) людьми, не думая, — примерно так же, как птицы пускают свои трели, не ради семантического содержания, а чтобы друг друга привлекать — или же просто так. В самом деле, именно *словами* Константин завоевал себе любовь девушки:

> «Отозвал я ее в сторонку и, может, с целый час ей разные слова… Полюбила! Три года не любила, а за слова полюбила! — А какие слова? — спросил Дымов. — Слова? И не помню… Нешто помнишь? Тогда, как вода из желоба, без передышки: та-та-та-та! А теперь ни одного такого слова не выговорю…» (VII, 77).

---

[17] Интересно, что в спектакле «Вишневый сад», поставленном в 1994 г. в Монреале на французском языке Мишелем Шапделеном, после неудавшегося предложения Лопахина Варе, актриса, игравшая Варю, улыбалась, чтобы выразить ее боль и облегчение.

Для Чехова лексема «слова», как и в рассказе «Слова, слова и слова» (1883), обозначает те пошлые, пустые слова, которыми люди обманывают друг друга — и себя. Тройное членение заглавия рассказа «Слова, слова и слова» напоминает реплику Гамлета Полонию: «Что читаете, милорд? — Слова, слова, слова». Эта формула лежит в основе излюбленного приема Чехова — обозначения человеческой и нечеловеческой речи условным звуком, как и здесь: «та-та-та-та». Чаще всего этот условный звук (как и ответ Гамлета) трехчленный. В «Степи» мы встречаем, например, «бла-бла-бла» — презрительное подражание отцом Христофором речи Соломона, слова «свят-свят-свят», повторенные Егорушкой при начале грозы, и ответ грозы: «Тррах! тах, тах, тах!». Тройные условные звуки часто обозначают крик птицы: «бывало, едешь мимо балочки, где есть кусты, и слышишь, как птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит „Сплю! сплю! сплю!“, а другая хохочет или заливается истерическим плачем — это сова» (VII, 45). Как эхо этого крика звучит мысль Егорушки двумя страницами позже: «Спать, спать, спать…». Иногда, как и в случае Звоныка, Чехов употребляет четырехчленный звук — ср. «гал-гал-гал-гал» Мойсея Мойсеича или же «ту-ту-ту-ту» его жены Розы. У Чехова весь мир — и людей, и птиц, и даже грозы — соединяет тенденция пускать эти семантически пустые «слова»; человек уравнивается с явлениями природы.

Именно такой «демократизм» лежит в основе излюбленной метафоры Чехова, сравнивающей человека с птицей. В данном тексте эта метафора присутствует в обращении Константина к своей жене: «сорока» и «Ах ты, сорока», а также в том, что она «певунья». Умение петь — признак какого-то специального качества у людей — качества, сближающего их с птицами, которые поют, чтобы прославить свою свободу или просто тот факт, что они живут. Недаром в тексте важное место занимает эпизод пения. Вначале Дымов «тихо запел какую-то жалостную песню», а тогда Константин «подтянул ему тонким голоском». Пение их длится всего полминуты, однако оно пробуждает и у Емельяна желание петь: «Давайте споем что-нибудь божественное!» (VII, 77). Ответ Константина многозначителен: «Я не умею» (VII, 78). Описание того, как Емельян, так любящий пение и так желающий петь, старается, но не может, представляет одно из самых трогательных мест в «Степи»:

> «Все отказались; тогда Емельян запел сам. Он замахал обеими руками, закивал головой, открыл рот, но из горла его вырвалось одно только сиплое, беззвучное дыхание. Он пел руками, головой, глазами, и даже шишкой, пел страстно и с болью, и чем сильнее напрягал грудь, чтобы вырвать из нее хоть одну ноту, тем беззвучнее становилось его дыхание…» (VII, 78).

Упорное повторение лексемы усилывает иронию: «споем, споем, запел, пел, пел», ибо Емельян поет, не будучи в состоянии петь, поет всеми частями своего тела, только не голосом. «Красоте» его несостоявшейся песни соответствует пошлость пения Кирюхи: «„Наша матушка Расия всему свету га-ла-ва!“ — запел вдруг диким голосом Кирюха, поперхнулся и умолк» (VII, 78). У слушателей идеальный образ пения, как момента, когда все пустые слова наполняются содержанием, когда пошлость оборачивается красотой, когда человек в полной мере выражает свою свободу и жизнерадостность. Характерно для Чехова, что такой идеал передан не непосредственно, а в отчаянном соревновании диких и испорченных голосов — как луч луны в разбитом стекле бутылки.

Цитированное место является мощным ответом Чеховым на рассказ Тургенева «Певцы», образом мира, потерпевшего страшный ущерб. Таким же образом является дрохва, убитая Константином, которая связывает его с семантикой охоты. У Чехова много изображений охоты и охотников. Обычно это — сухие, трезвые картины, лишенные открытого неодобрения, описанные скорее с недоумением (напр., «Печенег»), но передающие если не мнение Чехова, то, скажем, его наблюдение, согласно которому охотник — уничтожающий, противожизненный элемент. В семантике чеховских текстов они служат антиподом образов рыболовов, имеющие положительные, даже библейские ассоциации (ср. старика Михея в «Драме на охоте»). Тот факт, что Константин — охотник и что он не умеет петь (Емельян умеет, но не может, а Константин может, да не умеет) уже становится в рамках чеховской семантики осуждением. Факт, что Константин говорит о своей невесте, как о птице, и что он после ее ухода пошел на охоту и подстрелил дрохву, так же многоречив, как жест Тригорина, убившего чайку. Белизна дрохвы лишь усиливает символику: Константин «подстрелил» свою невесту словами — «картечью… Дробью не достанешь, не подпустит…» (VII, 74). В убийстве птицы чувствуется тайная злоба, как и в ухаживании за женой: «Взяло меня зло…» (VII, 77). В конце концов, охота, это — желание разрушить то, чем не можешь быть, разрушить живое, свободное, а в случае Константина, это — аналог сватания.

Другой лексический элемент, играющий немаловажную роль как в данном эпизоде, так и во всем тексте «Степи», это — сон. Уже цитировалось одно из многих мест, где Егорушка хочет спать. Незадолго до «Степи» Чехов писал рассказ «Спать хочется», показывающий, как отсутствие сна может довести человека даже до убийства. В описании же Константина подчеркивается отсутствие сна:

«Он казался сонным, улыбался…»; «молодая баба дома спит, а он по степу шатается…»; «не сплю, не ем, в голове мысли и такой дурман…»; «Константин сонно улыбнулся и подтянул [Дымову] тонким голоском» (VII, 77).

Если слово «любовь» имеет какое-нибудь значение для Чехова, то это скорее так — отсутствие сна, «дурман», чудачество. В описании Константина заметны следы стресса — ему не сидится, он ерзает, не дает себе покоя. Если не очевидцам, то читателю ясно, что его «сорока» к нему не вернется — слишком уж часто он утверждает противоположное, стараясь себя убедить или утешить при потере. Чем кончится судьба Константина?

Как возможный ключ к истолкованию текста нужно отметить один очень важный момент: он является вариантом ситуации, обработанной также в текстах «В рождественскую ночь» (1883) и «Чайка», ситуации, которую можно назвать «нелюбимый/оставленный жених». В первом тексте Литвинов (мы не знаем его имени) узнает, что его молодая жена, недавно родившая, его не любит и желает его смерти. В «Чайке» Константин Треплев оставлен Ниной Заречной. В обоих случаях герой кончает самоубийством. В тексте Чехов включает несколько намеков на такой исход и в случае Звоныка. Первый — замечание Пантелея, что «только те по ночам ходят, кого земля не принимает». Те, которых земля не принимает, это люди, совершившие большой грех. Возможно, Звоныk собирается совершить такой грех (он уже совершил, по крайней мере, один, убивая дрохву), а Пантелей, со своим религиозным ясновидением, инстинктивно чувствует это. Второй намек — то, что Звоныk одет «в чистую белую рубаху», как это делают русские, которые собираются умереть. А третий — то, что он сам заводит речь о смерти: «полюбил до смерти, хоть на шибеницу полезай». Чем кончится история Константина? — Недаром, видимо, он носит винтовку. Убьет ли он себя? Или, как Варька, свою мучительницу? Кончится ли его история на самом деле «шибеницей»? Об этом умалчивает повествователь, чей текст таким образом остается загадочным, как жизнь сама.

РАЙНЕР ГРЮБЕЛЬ
(Ольденбургский университет)

АВТОР КАК ПРОТИВО-ГЕРОЙ И ПРОТИВО-ОБРАЗ

Метонимия письма и видение конца искусства у Василия Розанова

«Обо всем на свете можно говорить с жаром, с восторгом, с увлечением, но с аппетитом говоришь только о самом себе».
Тургенев: «Переписка».[1]

«А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием?
Ответ: о себе.
Ну так и я буду говорить о себе».
Достоевский: «Записки из подполья».[2]

«О Розанове все можно говорить — он уж не знает страха смутиться перед людьми».
Ремизов: «Кукха. Розановы письма».[3]

1. «Читать Розанова» — метонимия чтения

В России снова стали читать Розанова. В этом высказывании примечательно не только то обстоятельство, о котором свидетельствуют многочисленные издания произведений этого в советское время отверженного, да и запрещенного писателя, которые появились начиная с 1989 года, когда в Европе совершались большие перемены. Следует обратить внимание и на форму выражения «читать Розанова», так как ни к одному из российских авторов нельзя применить эту обычную метонимию в такой несентиментальной, в такой необразной и в такой жестокой форме как по отношению к безвременно погибшему от бедности вследствие Октябрьской революции писателю. «Читать Розанова» семь десятилетий, казалось, было угрозой реально существующему социализму.

---

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 28 т. М., 1960—1968. Т. 6. С. 167. На это высказывание отреагировал Розанов: «Сперва мы смеемся этому выражению, как очень удачному… Но потом, (через год) становится как-то грустно: бедный человек, у него даже хотят отнять право поговорить о себе. Он не только боли, нуждайся, но… и молчи об этом. И остроумие Тургенева, который хотел обличить человека в цинизме, само кажется цинично.» (*Розанов В. В.* Уединенное. М., 1990. С. 240).

[2] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 5. С. 101.

[3] *Ремизов А. М.* Кукха. Розановы письма. Берлин, 1928. С. 228.

Как следует читать писателя, как нужно при чтении произведения создавать образ автора, т. е. по его следу воспроизвести образ идущего или, в терминах психологии, перенести текст на создателя — показал сам Розанов на примере Пушкина. Только дар слышать голоса и видеть лица дает возможность приблизиться к автору во время чтения — «мы проникаем в душу человека». Это слушание голосов необходимо и при чтении:

> «Голос нужно слушать и в чтении. Поэтому не всякий „читающий Пушкина“ имеет что-нибудь общее с Пушкиным, а лишь кто вслушивается в голос говорящего Пушкина, угадывая интонацию, какая была у живого. Кто „живого Пушкина не слушает“ в перелистываемых страницах, тот как бы все равно и не читает его, а читает кого-то взамен его, уравнительного с ним, „такого же образования и таланта, как он, на те же темы“, — но не *самого его*». [4]

Розанов воспринимает метонимию «читать Пушкина» в буквальном смысле и требует вернуть бывшее достоинство магическому чтению. Оно предполагает читателя как видящего.[5]

Такая магическая близость, открывающая с помощью видения и слуха путь в душу другого, до которого мы как бы дотрагиваемся ушами и глазами, не вписывается в официальную культуру, она полностью карнавалистична. В ней нет той дистанции, которая необходима, например, для того, чтобы с восхищением смотреть на памятник. Поэтому Розанов только и мог себе представить в качестве памятника самому себе скульптуру, показывающую зрителю кукиш — жест, известный из русской народной культуры:

> «— Какой вы хотели бы, чтобы вам поставили памятник?
> — Только один: показывающий зрителю кукиш».
> (в трудовом дне) [6]

Розанов расшатывает общественные институты «публики» и «читателя», чтобы освободить отдельного читателя от оков привычных культурных клише и стереотипов и таким образом сделать возможной его личную встречу с автором.

Но Розанов, выдвигая требование слушать действительного поэта и видеть его верное лицо, допускает поучительную ошибку. Он убежден в том, что путем правильного чтения можно воспроизвести подлинный

---

[4] *Розанов В. В.* О себе и о жизни своей. М., 1990. С. 197.

[5] Как славянское слово «читати», так и германо-романское «legere» основаны на магических практиках.

[6] *Розанов В. В.* Соч.: В 2 т. М., 1900. Т. 2. С. 524. Ср. указание Ролана Барта на то, что письмо писателя всегда носит характер жеста (*Barthes R.* Schriftsteller und Schreiber // Barthes R. Literatur und Geschichte. Frankfurt a. M., 1969. C. 50).

образ автора. Однако, уже продолжающаяся в русской культуре традиция чтения стихотворений с поэтической интонацией[7] показывает, что поэты сами артикулируют, да и требуют, чтобы поэтические тексты артикулировали иначе, чем будничные высказывания.

Читающий стихотворения на русском языке, отмеживается от своей обычной манеры говорения и прибегает к интонации, отличающейся от повседневной речи.[8] Голос при чтении так же стремится к достижению идеала, как музыкальная игра солиста, который может и должен оторваться от игры композитора, а прежде всего, от его возможных технических недостатков. Подобно удачной, превосходящей технические возможности самого композитора манере исполнения музыкального произведения, подобающее чтение создает совершенно чистый, искусственный и таким образом именно художественный голос: артефакт. Личный идиом автора теряется.

Эта чистота приводит и к видению лица. И описания в литературных произведениях, и существующие портреты отображают Пушкина то преимущественно как африканца: Е. И. Гейтман (1822), Ф. А. Бруни (1837), П. Я. Павлинов (1924), К. С. Петров-Водкин (1936), то преимущественно как русского: М. О. Микешин (1862), А. М. Опекушин (1875), В. А. Серов (1899), В. Табурин (1899), Н. И. Пискарев (1936), К. И. Рудаков (1948).[9] Но ни та, ни другая манера изображения не может считаться обязательной для воссоздания его лица при чтении.[10] И увиденное лицо, и услышанный голос неизбежно являются не реалиями, а лишь подобиями.

Розанов низвергает, правда, лица и голоса читающих с недосягаемой высоты секуляризованного сакрального, исторгает их из нетрогаемой дали сублимного, куда их «помещают» вслед за символистами сверхповести футуриста Хлебникова. Он предлагает читателю то вызывающее непосредственное соприкосновения с писателем, которое пре-

---

[7] Такую интонацию часто называют «выразительным чтением». Принятое на Западе прозаическое чтение стихотворений, ориентирующееся на повседневную интонацию, предполагает как контраст выразительный вариант.

[8] К такому заключению можно прийти уже исходя из того обстоятельства, что не нужно стремиться к подражанию артикуляционных особенностей автора. Например, Пастернак читал стихотворения трубным голосом, вызванным положением его зубов в челюсти. Стихотворения заикающегося автора не требуют заикания, если это не зафиксировано в поэтике стихов.

[9] Ср.: Пушкин в портретах: В 2 т. Т. 2. М., 1983. С. 68, 115, 170, 221 и 123, 130, 146, 143, 196, 243; о причислении к Африке или России ср. *Grübel R.* Convention and Innovation of Aesthetic Value: The Russian Reception of Aleksandr Puškin // Convention and Innovation in Literature / Ed. Th. D'haen et al. Amsterdam, 1989. Pp. 181—223.

[10] *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. Париж, 1975. С. 127.

вращает его, читателя, в конспиративного партнера автора. Если мы ищем ответа на вопрос, чему служит разрушение дистанции между читателем и автором, то нам необходимо «читать Розанова».

«Читать Розанова» уместно еще и потому, что он воспринимается многими современными российскими авторами как первый русский писатель постмодерна. И на самом деле он пишет: «У меня мелькает странное чувство, что я последний писатель, с которым литература вообще прекратится»[11]. Вместе с концом литературы пришел бы и конец существованию поэта и образу поэта. До того, как обратиться к вопросу, соответствует ли, или в какой степени соответствует это высказывание действительности, необходимо рассмотреть возможности выражения образа поэта.

2. Краткая типология форм проявления образа поэта

> «В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому…».
> *Николай Гумилев*[12]

Кощунственная попытка создать конкретный образ автора встречается в четырех формах, которые можно разделить на две группы. В наименее вещественной и единственно необходимой форме образ поэта проявляется в самой поэтической речи как внутренняя языковая форма той творящей силы, оставляющей след в языковом художественном произведении как воображаемый автор повествования, лирической речи,[13] сценического (театрального) текста или же поучительного стихотворения. Ян ван дер Энг метко назвал этот образ «скрытым смысловым центром литературного произведения»[14]. Поэтические произведения со-

---

[11] *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 334.

[12] *Гумилев Н.* Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1968. Т. 4. С. 162.

[13] Об иногда оспариваемой инстанции абстрактного автора в словесном искусстве ср. понятие «лирического героя» у Тынянова (*Тынянов Ю.* Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Петербург, 1921. С. 240; ср. также *Винокур Г.* Я и ты в лирике Баратынского // Винокур Г. Филологические исследования. М., 1990. С. 244 и сл. В отличие от Лотмана мы не ограничиваемся сопоставлением (культурного) текста и биографии автора, которое обосновывает подчеркнутые им бинарные оппозиции, а ищем именно точки пересечения жизненного текста, биографии и культурного текста (*Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллин 1992—1993. Т. 1. С. 376).

[14] *Eng J. van der*. Прием: центральный фактор семантического построения повествовательного текста // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Ed. J. van der Eng et al. The Hague; Paris, 1973. P. 31.

здают этот смысловой центр прежде всего посредством интонации, прозаическое же искусство повествования прибегает к изображению точек зрения. Последнее, очевидно, имел в виду Гадамер, который, выступая против эстетики вчувствования Дильтея, написал: «Когда мы пытаемся понять текст, мы не проникаем в душевное состояние автора, а [...] в перспективу, под влиянием которой другой дошел до определенного мнения»[15].

Писатель, для которого — в отличие от писаря — письмо первоначально является непереходной деятельностью,[16] растворяется в произведении, стушевываясь в пользу творческого образа, создающего художественное произведение. Этот языковой образ служит моделью для впечатления, возникающего у читателя об авторе, не выступающем в самом тексте. Русская школа формализма и пражский структурализм приблизились к нему при помощи выражения «жест».[17] Это впечатление в отличие от зафиксированного текста является более или менее неопределенным, да и «мимолетным»; но оно может сложиться заново при каждом чтении текста. Неискушенный читатель склонен принимать абстрактного автора за исторически конкретного писателя и таким образом разрушать всю отделяющуюся перспективу смыслового центра, благодаря которой словесное творение только и приобретает свое эстетическое изобилие, превосходящее возможности автора. Такой читатель делает из писателя своего соседа и нарушает требование искусства соблюдать эстетическую дистанцию. Но именно такого бездистанционного читателя ищет Розанов.[18]

Выражение «поэт для поэтов», которое в русской литературе впервые в клеветнической форме применялось к Велимиру Хлебникову, относится именно к имплицитной фигуре поэта как олицетворенному сгустку его поэзии, но одновременно отбирает ее у читателя. Так же как любой образ автора полностью является символической составной частью подразумеваемой поэтики, так и образ поэта находится на сублимной высоте. В книгах Розанова «Опавшие листья», «Смертное», «Уе-

---

[15] *Gadamer H.-G.* Wahrheit und Methode. 3. Aufl. Tübingen, 1972. S. 276.

[16] Ролан Барт отмечает, что писатель является единственным человеком, который по его определению «...растворяет собственную структуру и структуру мира в структуре слова» (*Barthes R.* Schriftsteller und Schreiber. S. 46).

[17] Для Тынянова «звуковой жест» вызывает иллюзию настоящего жеста (*Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 150). О понятии «жест» в пражском структурализме ср. *Schmid H.* Die «semantische Geste» als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus // Schwerpunkte der Literaturwissenschaft außerhalb des deutschen Sprachraums / Ed. E. Ibsch. Amsterdam, 1982. S. 209—259.

[18] Это соседство Розанов хвалит у Чехова: *Розанов В. В.* Соч. М., 1990. С. 424.

диненное», «Апокалипсис нашего времени» организующий и дезорганизующий, придающий смысл, сосредоточенный и отбирающий смысл разбрызганный фокус собранных в циклах миниатюр расположен в раздражающей близости с читателем.

Д. С. Лихачев совершенно верно заметил, что в старо-русской культуре образ автора полностью зависел от жанра.[19] Поэтому певец «Слова о полку Игореве» в начале произведения так усердно ищет жанровый праобраз для своей манеры говорения. В новой же русской литературе образ поэта и жанр находятся в состоянии взаимной зависимости и напряжения, так как в отличие от культуры старой Руси образ автора больше не определяется полностью традицией. В поле напряжения между традицией и инновациями необходимо все снова и снова создавать образ автора.

Точка зрения Гумилева «Наши слова являются выражением лишь части нас»[20] в полной мере относится к Розанову, но ее следует дополнить противоположным соображением о том, что слова автора всегда выражают больше, чем сам автор может сказать. Применительно к произведению образ автора может также быть и составной частью эксплицитной поэтики как, например, изображенный поэт Зангези в одноименной поэме Велимира Хлебникова или как Владимир Маяковский в трагедии поэта-футуриста, которая названа по имени автора, или же фигура писателя в прозе-беллетристике Розанова. Этот образ содержания автора создает двойника автора.[21] Однако и выступающее здесь «Я» ни в коей мере не совпадает с исторической личностью Василия Розанова, а является только лишь составной частью отображенной фигуры писателя: оно маска, литературный персонаж. И сколько бы фактов из реальной жизни автора ни вошли бы в отображенную фигуру, как бы тесно он ни связал фигуру «Я» с собственными буднями, из-за отрыва от открытого жизненного контекста автора и переноса в художественные переплетения текста материал несомненно претерпел переоформление, переосмысление и переоценку.

В-третьих, образ поэта существует в виде того самообраза автора (ср. нем. «Selbstbild»), который определяет психологию его существования как поэта и проявляется в литературные будни как «homme de

---

[19] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 59.

[20] *Гумилев Н.* Собр. соч. Т. 4. С. 186.

[21] О двойнике в литературе см. *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a. M., 1990. S. 463—488.

lettres».[22] К этой форме существования образа поэта, точнее к ее возможному или невозможному продолжению после смерти, и относится памятник-кукиш Розанова. Поэт показывает своей публике не нос,[23] а кукиш. Этот самообраз поэта основывается на отображении в зеркале и в своей рефлексивности поддается учету прежде всего с помощью литературо- и культуро-психологических способов.[24] Как предмет и цель автобиографических произведений он представляет собой средство и результат создания легенд; нередко он препятствует непосредственному взгляду на творчество.

Наконец, мы сталкиваемся с социально- и культурно-психологически обоснованным образом поэта с точки зрения других — другообразом (ср. нем. «Fremdbild»), который пишут эти другие, в том числе и другие авторы. Сам Розанов написал другообразы Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Достоевского. Над такими портретами работает и излюбленная в русской культуре мемуарная литература, дающая близким, друзьям и противникам повод для литературного отображения, и прежде всего для создания и разрушения мифов.[25] Сам Сталин позвонил Пастернаку, чтобы из первых рук узнать его мнение о Мандельштаме[26] и установил другообраз Маяковского: «лучшим, талантливым / талантливейшим поэтом нашей советской эпохи»[27].

Такой портрет может стать обобщенным коллективным представлением об определенном авторе или же о поэте вообще и как стереотип войти в культуру, в эстетические нормы определенной эпохи, а также в преподаваемую литературную теорию. Иначе, чем формы выражения или содержания, самообразы и образы, написанные другими лицами,

---

[22] Теоретические трактаты русских формалистов о литературных буднях русских выявляют прежде всего кризисное состояние бытия писателей в послереволюционной России.

[23] Так сказано в первом немецком переводе А. Штамлера, который в остальном заслуживает признания (*Rozanow W.* Solitaria. Ausgewählte Schriften. München, 1985. S. 182).

[24] Относительно Розанова я попытался это сделать в своем выступлении на мюнхенской конференции, посвященной психопоэтике: *Grübel R.* Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs // Psychopoetik. Beiträge zur Tagung «Psychologie und Literatur» / Ed. A. Hansen-Löve. Wien, 1992. S. 117—194.

[25] Ср. различные портреты членов двух семей Пастернака.

[26] Даже КГБ подключали к манипуляциям образами писателей; так, например, пытались распространять, что писатель Солженицын еврейского происхождения. Ср. *Rancour-Laferriere D.* Solzhenitsyn and the Jews: A psychoanalytic view // Russian Literature and Psychoanalysis / Ed. D. Rancour-Laferriere. Amsterdam; Philadelphia, 1989. Pp. 14 и сл.

[27] *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Мастериалы для биографии. М., 1989. С. 497.

проявляются не только в литературном дискурсе, но и в целых видах текстов и в самых различных медиях.[28] Телевизионный портрет автора является его новейшим подвидом.

Нет сомнения, что эти четыре формы проявления образа автора — форма выражения, форма содержания, самообраз и другообраз — как правило, связаны друг с другом, но они не совпадают, а, как правило, более или менее сильно противоречат друг другу.[29] Именно поэтому необходимо отграничивать их друг от друга, даже разыгрывать их друг с другом. Автор в поэтологических произведениях может отображать имплицитную поэзию, а таким образом и предполагаемую ею поэтическую маску, и отводить неискушенного читателя (который и сегодня еще задает вопрос «А что хочет нам сказать поэт?») от текста произведения и приводить его к самообразу; нередко он даже стремится к тому, чтобы управлять разработкой образа другими путем пропаганды своего самообраза. Характерными примерами являются фрагмент воспоминаний Розанова «О себе и о жизни своей» 1896 года[30] или автобиография Маяковского «Я сам».[31]

В таких первичных культурах[32], как классицизм, реализм и авангард портрет автора пишется самим автором как автопортрет, поэтому Белинский претендует на то, что он передает русской общественности истинный образ Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Содержательный образ автора является примером человека вообще: так Белинский рассматривает Пушкина как настоящего русского человека. Образ автора, включенный в произведение, выводится из внепоэтического содержания поэзии. Л. Н. Толстой в своем трактате «Что такое искусство?» полон решимости пожертвовать специфической составной частью собственного образа выражения.

---

[28] Об изменении образа Пушкина в русской литературе я писал в другом месте (ср. примечание 9).

[29] Розанов исследовал разницу между портретом поэта и образом выражения и содержания на примере Тургенева, которого он называл вредителем России: *Розанов В. В.* Соч. С. 447.

[30] *Розанов В. В.* О себе и о жизни своей. С. 31—34. Ср. информативное введение в этот том Сукача (*Сукач В. Г.* Загадка личности В. В. Розанова. С. 9) с указанием «Из его сказаний можно составить „автопортрет Розанова“. И все-таки, при всей обращенности к себе, он ускользает».

[31] Ср. в частности об отклонениях этого самоотражения от исторической биографии: *Hajek S.* V. V. Majakovskijs «Я сам». Untersuchungen zur Struktur einer futuristischen Autobiographie. Wiesbaden, 1989. S. 70—81.

[32] Ср. *Дёринг-Смирнов Р., Смирнов И. П.* Очерки по исторической типологии культуры… ⇒ реализм (…) ⇒ постсимволизм (авангард)… Salzburg, 1982.

Романтизм же, символизм и постмодернизм как вторичные культуры отдают предпочтение эстетическому содержательному образу перед неэстетическим. Писателя они рассматривают в своих трудах как образец для непишущих людей. Самообраз авторы здесь пишут прежде всего по принципу портрета. Так, например, Гоголь в повести «Портрет» в словесной форме передает образ автора (который является в первую очередь образом письма[33]) на основе написанного художником портрета; автор разговаривает с самим собой как с чужим. Образ выражения придает поэтической доле перевес по сравнению с непоэтической и, таким образом, в символической лирике Александра Блока форма выражения текстов представляет красную нить для отображенной в них жизни поэта. Деконструктивизм, если воспринимать его, исходя из этой перспективы, не что иное, как систематический эскиз альтернативных образов выражения текстов; истолковывающий предполагает, что только он создает истинный образ произведения.

Правда, поэт всегда становится героем своего произведения тогда, когда находится под угрозой образ автора. Во время возникновения литературных произведений Розанова этот факт имел место уже из-за кризиса символизма.[34] До этого Соловьев и символисты возвысили в эстетической форме созданный Пушкиным в стихотворениях как «Пророк» и «Памятник»[35] впечатляющий образ поэта. Розанов занимает явно противоположную позицию. Перед тем как перейти к ее описанию в связи с историей русского образа поэта в культуре, бросим взгляд на самоизображение Пушкина.

---

[33] Гомонимия слов писать — писать в русском языке — особый случай. В других языках имеются различные лексемы (ср. англ. «to write» — «to paint», нем. «schreiben» — «malen», франц. «écrire» — «peindre»).

[34] *Флоренский П.* Статьи по искусству. Париж, 1985. Т. 1. С. 227 и сл., строго различает образ Божий, актуальное явление Троицы, например, в иконе «Троица» Рублева и Божье подобие, то потенциальное явление, благодаря которому человек может достичь умственного совершенства. «Образ Божий» (εἶδος), икона, таким же образом отличается от «Божьего подобия», образа человека , как «лик», имеющий положительную валентность, от обычного «лица», с одной стороны, и его отрицательного проявления «личина», с другой стороны (Там же. С. 210). Как откровение образа Бога лицо является ликом, как скрытие же этой правды, как обман — личиной. Для иконной живописи поэтому и не выбирается центральная перспектива, это по мнению теоретика искусств вполне отрицательное проявление субъективизма и иллюзионизма, а обратная перспектива, которая ищет не достоверности явления, а «истинности бытия» (Там же. С. 126).

[35] Ср. *Lachmann R.* Kultur und Gedächtnis.

3. Эвристическая типология образа поэта в истории русской культуры

В данном исследовании эта типология служит лишь эвристическим целям. Она основывается на различиях в иерархии культурных функций и ценностей, придаваемых литературе.[36] Она не претендует на полное или систематическое отображение образов поэта в русской культуре, а направлена лишь на учет тех образов поэта, на которые Розанов откликнулся своим наброском имплицитной и эксплицитной поэзии, а также своим самообразом.

Отход культуры от религиозного средневековья сопровождается заменой религиозного и придворного писца или писаря литературным писателем.[37] По поучительному определению Ролана Барта, писец выполняет работу, а писатель — функцию.[38] Определение деятельности писателя как функции точнейшим образом совпадает с ее пониманием в культуре авангарда и структурализма. Доктрина социалистического реализма опять же низводит писателя до писаря, почему и не без логического основания ему самому приписывают неверную идеологию его персонажей.[39]

В русской культуре священник и поэт Симеон Полоцкий во второй половине XVII века отделил поэтический дискурс от религиозного, а писателя — первоначально придворного[40] — от писаря указанием на автора псалмов и царя Давида; и не случайно одним из кульминационных пунктов его творчества является парафраз псалмов. Как действенно и долго русское духовенство препятствовало самостоятельному чтению псалмов, показывает то обстоятельство, что еще и в XIX веке псалмы не входили в программу чтения в деревенских школах.[41] Продолжающаяся, несмотря на секуляризацию, связь религиозной и эстетической культурных практик проявляется еще и в XX веке в ре-

---

[36] Социологи и культуры и литературы в советских гуманитарных науках не могли развиваться несмотря на их социологическое обоснование (а, может, из-за него).

[37] Старшее слово «писец» обозначает только пишущего, младшее слово «писарь» кроме пишущего и автора. Начиная с XVIII в. слово «писатель» стал господствующим названием автора. Рядом с ними стоит бранное слово «писака». В XVII в. заимствовали из фрацузского и немецкого языков слова «пиіт», которое в XVIII в. принял форму «поэт» и в XIX в. дополнился женской формой «поэтесса».

[38] *Barthes R.* Schriftsteller und Schreiber. C. 45.

[39] Ср. различение «поэта» и «писателя» у О. Мандельштама, где писатели становятся убийцами поэтов (*Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 94 и сл.).

[40] Образ придворного писателя для русской литературы в блестящей форме дает Н. Новиков (*Новиков Н.* Опыт исторического словаря о русских писателях. СПб., 1772).

[41] *Розанов В. В.* Сумерки просвещения. М., 1990. С. 167.

лигиозных стихотворениях символистов, а также в контрафактурах религиозных жанров у футуристов, как например, в наборе гласных, взятых из ортодоксальной молитвы Господня, у Хлебникова и Крученых или в секуляризованной литургии «Зангези» Хлебникова, а также в контрафактуре игры в пьесе Маяковского «Мистерия буфф». Литературные тексты Розанова представляют собой прерванный диалог с Богом.

Первый прототип русского образа поэта живет за счет пришедшей из средневековья функции поэзии и придает поэту высокий авторитет секуляризованной личности пророка.[42] Хотя говорящий как бы и претендует на религиозную достоверность своих высказываний, его тексты все же становятся нерелигиозными ввиду господства эстетической ценности. Но, тем не менее, они вызывают фатальную склонность к приравниванию формы выражения поэта, т. е. формы содержания стихотворения к историческому автору.

У Пушкина пророческий тип в одинаковой мере определяет и форму содержания некоторых стихотворений, и самообраз. И как показывает восприятие Пушкина в России — сначала его толкование Достоевским, а потом русскими символистами (прежде всего Александром Блоком) — Пушкину действительно удалось утвердить в русской культуре свой авторитет как поэта-пророка и в форме самообраза своей маски поэта.[43] Этот образ в соответствии со структурой словесного искусства, а также в связи со скрытой или открытой религиозно-магической функцией поэии особенно охотно применяется к поэту. Он пригоден для воссоздания мифа о поэте-волшебнике[44] и нашел свое парадигматическое выражение в форме содержания «Зангези» и в самообразе Хлебникова.[45] Розанов возвел этот образ к Лермонтову, имея в виду стихотворе-

---

[42] Ср. указание на родство писателя и священника у Барта (*Barthes R.* Schriftsteller und Schreiber. C. 50). Образ священника сводится к архаичному представлению о герое в культуре. О творческих способностях героя в культуре ср. *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М., 1958. С. 9 и сл. Ср. также указывающую на дорелигиозную культуру характеристику Бояна как пророка в «Слове о полку Игореве».

[43] Ср. контрафактуру этого образа поэта с помощью музыкальных форм у Пастернака в произведении «Тема с вариациями» (*Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 183—188).

[44] Ср. образ писателя-«жреца» у русских символистов.

[45] Ср. еще в раннем творчестве Пастернака: «Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности — есть бессмертие. Итак, бессмертие есть поэт; и поэт никогда не существует — но условие для качества» (*Флейшман Л.* Статьи о Пастернаке. Бремен, 1977. С. 116). Ср. указание Адорно на «…между тем

ние «Морская царевна»: «Но как хорошо в своем стихотворении уловил Лермонтов этот секрет соотношений; истинный „vates“, т. е. „пророк“ в древнем смысле»[46].

Пушкин, кажется, был первым русским поэтом, который расходовал так много энергии на предопределение собственной легенды. И это обстоятельство совпадает с его самоотображением, так как центр этого самопонимания, определение поэта как секуляризованного пророка, приписывает автору особое умение предвидеть собственную роль в будущем. Слово «пророк» введено в употребление отнюдь не Пушкиным, но именно он применил это слово так убедительно, что оно поднялось до почетного звания для поэта в русской культуре и до сих пор у многих русских любителей литературы оно определяет представление о поэте. Это представление повлияло на восприятие романа Достоевского «Бесы» как пророческого предупреждения об угрозе социализма, вновь распространившегося во время перестройки, а также на надежды, которые многие россияне связали с возвращением Солженицына в Россию.

Из народной культуры происходят такие образы как игрец, скоморох, балагур, фокусник, трикстер, трюкач[47], которые благодаря проницаемости внутренней границы между устной и письменной формами культуры все снова и снова проникали и в культуру официальную. Здесь они вступали в соревнование с образом пророка. В этом варианте образа поэта господствует та функция игры, которая отменяет строгие условия действительности. Он принимал определенный облик в реализме такой как Козьма Прутков[48], в поздний период символизма такой как Черубина де Габриак[49], в футуризме у Алексея Крученых и, наконец, в период русского абсурдизма, у обэриутов Даниила Хармса и Александра Введенского, а также у Константина Вагинова.[50] В этом образе проявляется и карнавализация литературы.

запущенное к вранье имаго поэта как человека, который прислушивается к первоначалам» (*Adorno Th. W.* Noten zur Literatur. Bd. III. Frankfurt a. M., 1966. S. 153.

[46] *Розанов В. В.* Соч. С. 387.

[47] О дураке как противоположности королю ср. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета. Л., 1934. С. 242—246. Об архаичном образе «трюкача», «трикстера» ср. *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М., 1958. С. 10.

[48] В случае Козьмы Петровича Пруткова целое название «Козьма Прутков» трактуется фамилией; ср., напр.: КЛЭ. М., 1966. Т. 3. С. 642 и сл.

[49] См. *Greber E.* Mystifikation und Epochenschwelle: Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus // Periodisierung und Evolution / Ed. W. Koschmal. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 32. Wien, 1993. S. 175—206.

[50] У Вагинова (в действительности: Вагенгейм) уже и выбор псевдонима продолжает традицию поставленного самому себе «памятника» Розанова.

Третий основной образ поэта в русской культуре представляет собой фигура мастера. Его источник находится в античной риторике, в практике «artes liberales»[51], в лирике Анакреона и был переделан в средневековье. С наступлением нового времени артист в смысле художника-ремесленника нашел свое образцовое отражение у Петрарки и мог благодаря преобладанию эстетической функции в возрастающей мере определять представление о профессии поэта в буржуазной культуре. Выражение «маэстро» это в до сих пор является почетным международным званием для композиторов и музыкантов.

Русская культура окончательно освоила этот тип в рамках классицизма, сначала нерешительно в образе Тредиаковского, автора «Эпистолы от Российской поэзии к Аполлону», а потом более уверенно в ходе осмысления Анакреона Державиным. Здесь высказывается возражение против придворной заказной культуры, проявляется своеобразная тема «ленивого поэта», и подготавливается прозаический Обломов. Державин в своем стихотворении «К самому себе» остается на позициях покоя:

Лучше, лучше мне лениться,
Чем злодеев наживать,
Полно быть в делах горячим,
Буду лишь у правды гость.

В России этот образ поэта постепенно становился преобладающим, когда в конце XVIII и в XIX веке вытеснялась придворная культура. В нашем веке после этапа преобладания образа пророка у символистов он был возобновлен прежде всего акмеистами и Серапионовыми братьями (напомним лишь название объединения «Цех поэтов»).

Впрочем, и литературный критик Александр Воронский поддерживал такой тип образа поэта своим требованием мастерства. В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» этот тип стал именем главного героя и вошел в название произведения, выражая протест против низведения авторов до функции писарей и литературных администраторов в соответствии с советской политикой в области культуры. Благодаря трактовке искусства как речевого приема и «делания» произведения искусства («Как сделана „Шинель“ Гоголя») в русской формальной школе образ поэта как ремесленника получил и теоретическое обоснование. Но, по мнению формалистов, автор-ремесленник кроме как в фактуре текста, в образе выражения, больше нигде не встречается: В этом и заключается смысл формлаистического тезиса о приеме как единствен-

[51] Ср. о противопоставлении «ars» и «ingenium»: *Horaz* De arte poetica.

ном герое поэзии.[52] Конструктивисты и продукционисты, наконец, перековали этот основной тип в железную икону поэта-инженера или поэта-конструктора.

В русской культуре достойному глубокого уважения мастеру противостоит меньше всего уважаемый прототип писателя-дилетанта. Диапазон этого представления — от любителя, у которого литература не является профессией, до профессионала-неумельца, у которого не хватает таланта. С дилетантом в смысле любителя мы сталкиваемся уже в трудах Екатерины Второй и в стихотворениях Иосифа Виссарионовича Джугашвили.[53] Образ дилетанта мы находим в стихотворении Вяземского «К друзьям» (1815) и в рассказе Зощенко «Литератор» (1927). Как дилетантские работы многими рассматриваются и проза Богданова и Коллонтай, а также драмы Луначарского. Оба значения пересекаются в получивших премию рассказах о войне Леонида Брежнева. В поздний период официальной советской литературы дилетант превращается в достойного партнера литературных администраторов.

Следующим прототипом писателя в русской культуре является образ писателя-мыслителя или писателя-просветителя, т. е. писателя, выполняющего социальную функцию. Он пришел в русскую культуру вместе с просвещением и нашел свое самое раннее воплощение в Ломоносове.[54] Вместо образа поэта частной жизни Анакреона, поющего о своей возлюбленной, у него появляется поэт, воспевающий красоту и величие «любимой матери» России. Здесь преобладает гносеологически-дидактическая задача автора. Во второй половине XIX века этот прототип играет господствующую роль в самообразах многочисленных авторов прозы и драм, а также у поэта Некрасова.[55] В годы после наступления нового века вокруг издательства «Знание» собрались сторонники такого образа автора. Этот тип особенно открыт в сторону соседствующего с ним журналиста и дал возможность объявить высказывания Ленина о партийной литературе обязательными для всех писателей.

Образ писателя-революционера имеет свой пра-образ у литературных сторонников французской революции, таким как Мари-Жозеф Денье, Мирабо, Дантон и Камилл Демулен[56] и представляет собой,

---

[52] *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия // Texte der russischen Formalisten / Ed. W.-D. Stempel. Bd. 2. München, 1972. S. 32.

[53] Ср. картины Бухарина в живописи.

[54] Ср. об отображении такого образа поэта стихотворение Ломоносова «Разговор с Анакреоном».

[55] Ср. его «Разговор с торговцем книгами».

[56] Ср.: Album Les écrivains de la Révolution. Paris, 1989.

начиная с XIX века, последний основной тип в русской культуре. Этот образ определяется практическим воздействием литературы, которому он подчиняет все авторские функции и создает предпосылки для того, чтобы Ленин в одной анкете сам себя назвал «литератором», а Троцкий в эмиграции прежде всего занимался литературной работой. Во втором десятилетии XX века пролетарские писатели и футуристы, собравшиеся вокруг Маяковского, хотели определить этот образ поэта в тезисе о «революции духа». С установлением советской власти он был вытеснен из официальной фразеологии и заменен литературным администратором, сорвать личину с которого могли только эмигранты и диссиденты.[57] «Разговор с фининспектором» Маяковского продолжает традицию разговоров поэтов, которые у Ломоносова еще велись с коллегами-поэтами, у Некрасова с торговцами книгами, а теперь проводятся с бюрократами, и уже выражают протест против смерти литературы в «администрируемом мире».

Когда Василий Розанов писал свои рецензии, эссе и фельетоны, а также литературные произведения в более узком смысле, все эти образы поэта были известны. Но ни с одним из них он себя не отождествил.

4. Автор как противо-герой. Поэтические противо-образы В. Розанова

> «…ведь совпадение героя и автора есть contradictio in adjecto».[58]
> *М. Бахтин*[59]

4.1. Выразительность близорукости

Ранним и метким указанием на стиль Розанова мы обязаны Николаю Бердяеву, который в 1915 году охарактеризовал автора, старшего его на 18 лет, как «первого русского стилиста, писателя с настоящими проблесками гениальности» и написал:

> «Розанов — необыкновенный художник слова, но в том, что он пишет, нет аполлонического претворения и оформления. В ослепительной жизни слов он дает сырье своей души, без всякого выбора, без всякой обработки. И делает он это с даром единственным и неповторимым».[60]

---

[57] Ср. его отображение в рассказах Булата Окуджавы в цикле «Заезжий музыкант» (М., 1993).

[58] Противоречие в определении — *Ред.*

[59] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 140.

[60] *Бердяев Н.* Типы религиозной мысли в России // Бердяев Н. Собр. соч. Париж, 1989. Т. 3. С. 349.

Эта характеристика создает образ автора, противоположный представлению об авторе в смысле маэстро. На место мастера, который обрабатывает сырье путем сознательного выбора и умелого расположения материала, в полном соответствии с витализмом того времени ставится физиолого-органическое представление о работе писателя, при которой сырьевой «материал» души как бы непосредственно переливается в письмо:

> «Писательство для него есть биологическое оправление его организма. И он никогда не сопротивляется никаким своим биологическим процессам, он их непосредственно заносит на бумагу, переводит на бумагу жизненный поток».[61]

Прямой контакт, который должен возникнуть, по мнению Розанова, между писателем и героем произведения, между автором и читателем, призван преодолеть расстояние между ними, которое воспринимается с болью. Такая интимная близость основывается на пра-образе того стихотворства, которое еще не знало разделения между общественным местом и частным домом, между эпосом и элегией, да еще между ораторским чтением поэм Маяковского и элегической камерной лирикой Анны Ахматовой. С той смелостью и бесцеремонностью, которые присущи поведению азартного игрока, она сносит все преграды, закрепленные в традициях культуры. Главными противниками Розанова выступили поэтому как литературная критика так и внутренняя и внешняя цензура.[62]

Характерным признаком смежности событий в этих текстах, состоящих из синтаксических фрагментов, является их эмфатическая связь с настоящим временем. Вместо вечной правды — как мы ее знаем из стихотворства символистов и их самообразов — литература Розанова стремится, подобно скомороху и игроку, к подлинности удачного мгновения, в котором растворяется все прошедшее и будущее время. Такой миг не выводится (логически, психологически или исторически) из прошлого и не является средством достижения «светлого» будущего. Поэтому литературная речь у Розанова не направлена ни на прошлое, ни на будущее; она — ни эпическая, ни утопическая. В полном соответствии с жанром романа она коренным образом отличается от традиционной русской прозы: она не направлена ни на фикцию, ни на подражание. Благодаря установке против мнимого правдоподобия, благодаря почти полному отказу от подражания, благодаря своему циклич-

---

[61] *Бердяев Н.* Типы религиозной мысли в России. С. 349.

[62] Несмотря на это, он выступал за сохранение цензуры (*Розанов В. В.* Цензура // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 498—500).

ному ритму эта речь, переносящая выдуманное в действительное, не создавая при этом фикции, приближается к словесному искусству; образом автора в ней является не технический, а магический художник слова. Бердяев эту мысль выражает такими словами: «Есть у Розанова особенная, таинственная магия». Сам Розанов — в полном согласии с Александром Блоком — называет звучание «вечной и невольной музыки в душе» «секретом писательства»[63].

Однако здесь сказывается особенный мастер прозы, именно мастер художественного слова, нарушающий господствующее в реализме нарративное мастерство фиктивных точек зрения. С помощью вызывающей риторики Розанов отображает в своих близких к романам прозаических циклах волшебника, пытающегося выразить само пульсирование жизьни, в то время как Андрей Белый в своем романе «Петербург» представляет нам мастера перспективы. Опираясь на психологическую прозу Достоевского и на обработанную им «риторику сердца» русского сентиментализма, Розанов преломляет реалистическую риторику отраженных дел в пользу интимной риторики души.[64]

Правда, и эта душа является не внехудожественной действительностью, не обсуждаемым предметом, а артефактом, сердцевиной произведения искусства, и она возникает из писания. В словесной форме осуществляется искусство ассоциировать друг с другом в привычном видении отдаленные друг от друга предметы, такие как величие и легкомыслие, печатание книг и любовь, творчество Пушкина и изготовление чемоданов или же как предводитель племени индейцев и вопросы диакониссы.[65]

Именно повторяющаяся последовательность застоя, решения и прерывания проявляется первоначальным ритмическим профилем этой прозы, и метонимически выражает изменчивое, иногда капризное душевное состояние главного «героя». Наконец, метонимия образует тот троп, который нашел свое выражение в русском слове «близорукий» (близко к рукам), риторическую фигуру, из которой вытекает соприкасательная энергия, питающая силу рассказчика, а тем самым и нарративного персонажа. Физиологическая близорукость Розанова проявляется в привилегированном обращении с тем, что находится близко к рукам, что, словами Хайдеггера, — «под руками» («zu-handen»).

---

[63] *Розанов В. В.* Опавшие листья. М., 1992. С. 28. О семантике музыки у Розанова ср. *Носов С.* В. В. Розанов. Эстетика свободы. М., 1993. С. 32—36.

[64] Ср. *Grübel R.* Die Rhetorik der Seele bei Vasilij Rozanov. Zum Wandel der russischen Rede am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts // «Nicht allein mit den Worten» / Festschrift für Joachim Dyck zum 60. Geburtstag. Stuttgart; Bad Cannstadt, 1995.

[65] *Розанов В. В.* Опавшие листья. М., 1992. С. 180, 108, 274.

Метонимическая движущая сила этого образа-писателя проявляется исключительно в рукописье, так как только в почерке можно почувствовать необходимый для метонимии соприкосновение лица с творчеством. Отдаляющая автора от текста печать отвергается:

> «Как будто этот Гутенберг облизал своим медным языком всех писателей, и они обездушились „в печати“, потеряв лицо, характер, мое „я“ только в рукописях, да „я“ и всякого писателя».[66]

Поэтому Розанов никогда не был в состоянии уничтожать что-либо рукописное.

Это проявление собственного образа в форме выражения Розанов оценил как достижение в своей жизни, написав за полгода до смерти в письме другу Голлербаху:

> «И когда я думю, что это я сделал „с собой“, сделал с 1911 года, то ведь конечно настолько и так ни один человек не будет *выражен* так и вместе опять субъективен: и мне грезится, что это Бог *дал мне в награду* за весь *труд и пот* мой и за правду…».[67]

4.2. Форма содержания: Автор как противо-герой

У Розанова автор является одновременно и литературным героем и в большой мере читателем. Это можно проследить от самого начала «Опавших листьев», вплоть до конца «Апокалипсиса нашего времени». Уже в «Уединенном» он отвергает читателя как адресата: «И для чего иметь „друга“ читателя»? Пишу ли я «для читателя»? Нет, пишешь для себя»[68]. Если даже писатель и не тождествен с читателем, то он ему все-таки невероятно близок:

> «Книга в сущности, быть *вместе*. Быть „в одном“. Пока читатель читает мою книгу, он будет „в одном“ со мною, и, пусть верит читатель, я буду „с ним“ в его делишках, в его дому, в его ребятах и верно в приветливой милой жене. „У него за чаем“».[69]

В ранней типологии читателя, написанной Гумилевым, отдается предпочтение читателю-другу перед читателем как авторитетным ли-

---

[66] *Розанов В. В.* Уединенное. (Приложение к журналу «Вопросы философии») М., 1990. Т. 2. С. 197.

[67] *Розанов В. В.* Соч. Л., 1990. С. 548.

[68] *Розанов В. В.* Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 516. В другом месте он жалуется на то, что писатели являются рабами своих читателей «К читателю, если он друг» (*Розанов В. В.* Апокалипсис нашего времени. Сергиев Посад, 1917—1918. С. 102 и сл.).

[69] *Розанов В. В.* Соч. М., 1990. С. 117. Хлебников использует ситуацию совместного чаепития с Богом для контрфактуры сакрального. (*Хлебников В.* Собр. соч.: В 4 т. Мюнхен, 1968—1972. Т. 3. С. 400).

цом, перед экзальтированным читателем, а также перед читателем-врагом.[70] Однако, если читатель-друг у акмеиста находится на одной временной оси с поэтом — «он переживает творческий миг в его полной комплексности и остроте» —, то у Розанова читатель близок к автору и к его герою именно в пространственном смысле. Метонимия Розанова основывается на топографической близости:

> «На душе читателя, как на крыльях бабочки, лежит та нижняя *последняя* пыльца, которой не смеет, *не знает* коснуться никто кроме Бога. Но вот и обратно; значит, интимность души читателя взала внутрь себя интимную душу писателя».[71]

Прозаик у Розанова не смотрит ни назад, ни вперед. Как поэт в символизме, так здесь прозаик является центральным предметом и одновременно единственным верным человеческим адресатом, но с той разницей, что бытие художника проявляется не как высшая, а как низшая, даже будничная форма существования. В поздних миниатюрах Розанова часто фигурирует псевдоним «обыватель», который символисты и футуристы считали уничижительным. Посредственность объединяется с вечностью[72], а пошлость становится эстетическим предикатом.

Несмотря на обращение к самому себе, которое напоминает характерную черту манеры письма у Маяковского и Пастернака, Мандельштама и Булгакова, Ахматовой и Цветаевой[73], эта манера письма у Розанова все-таки не имеет характера классического разговора с самим собой, и не представляет собой монолог. Это становится возможным потому, что Розанов отказывается от классического и реалистического принципа идентичности персонажа. Воспринимаемый из перспективы XIX века, герой миниатюр Розанова страдает парафренией, недостатком или, как бы мы сказали с современной точки зрения, умением убедительно выразить в словесной форме одного образа автора больше, чем одну позицию.[74] «Человек никогда не совпадает с самим собой. К нему нельзя применить формулу *А* есть *А*»[75]. Этот образ героя, который создал Бахтин, описывая диалогическую речь в прозе Достоевского, от-

---

[70] *Гумилев Н.* Собр. соч. Т. 4. С. 182.

[71] *Розанов В. В.* Апокалипсис нашего времени. 6—7. Сергиев Посад, 1918. С. 104.

[72] Здесь по отношению к его примеру Чехову: *Розанов В. В.* Соч. М., 1990. С. 420.

[73] Ср. *Сегал Д.* Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. 5—6. С. 151—224.

[74] Носов обосновал эту способность одинокостью Розанова в детстве и отрочестве (*Носов С.* В. В. Розанов. С. 9).

[75] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 100.

носится и к образу писателя в творчестве Розанова.[76] Мы можем даже утвердить, что Розанов — в отличие от Достоевского — применял эту диалогическую концепцию и в публицистике.[77]

Герой в литературных произведениях Розанова является противо-героем прежде всего потому, что его отличают вместо привычного героизма человеческие слабости: вместо необыкновенной храбрости — страх, вместо отваги — трусость, вместо готовности к самопожертвованию — сильное желание выжить. Своему трактату о собственной трусости он дал название «Художество испуга и мировой его смысл»[78]. Подготовленный типом больного героя (идиота) у Достоевского и типом Бедного Рыцаря у Блока, противо-герой у Розанова словно является образом Бедного Рыцаря в повседневной жизни. Этому рыцарю присущи женские черты, присущи уже потому, что он рассматривает писательство как рождение, точнее, как рождение самого себя. Женские черты авторства сам Розанов подчеркнул у Карамзина и Лермонтова в противоположность «мужским» авторам Ломоносову и Пушкину. Писатель считал свое само-чувствие «новорожденностью». Это чувство постоянно менялось отнюдь не случайно, а в соответствии с переменами в окружающей его действительности; оно находило свое достойное выражение в соответствующей новой точке зрения. Но Розанов ни в коей мере не являлся литературным хамелеоном, так как он в большинстве случаев возражал господствующему мнению и противопоставлял ему свое — чаще всего неожиданное — кредо.

Стремясь как и символисты, усвоить собственному повседневному бытию художественный образ, писатель придал своей концепции и, таким образом, своей жизни совсем другой облик, чем поэты-символисты. Поэтому отношения Розанова с представителями раннего русского модернизма и были хорошими до тех пор, пока он не публиковал художественную прозу в более узком смысле и пока не поднял свою собственную форму бытия в глазах символистов до ранга альтернативного бытия художника.

Неудивительно, что реальный автор этого героя в отличие от Достоевского, а также и от символистов, не видел никаких проблем в одновременной декларации лево-либеральных и консервативных взглядов во враждующих между собой печатных органах. Это поведение Троцкий

---

[76] Ср. *Crone A. L.* Rozanov and the End of Literature. Polyphony and Dissolution of Genre in Solitaria and Fallen Leaves. Würzburg, 1978.

[77] В «Дневнике писателя» Достоевский еще создает образ автора, предполагающий твердую позицию и исключающий альтернативные точки зрения.

[78] *Розанов В. В.* Художество испуга и мировой его смысл // Розанов В. В. О себе и жизни своей. М., 1990. С. 660—664.

даже после смерти автора оценил как предательство самого себя и даже как поведение червя.[79] Привязанный к земле червь уже у Пушкина является противоположностью поэту-пророку. Форма содержания писателя у Розанова, правда, не представляет собой «человека без свойств» («Mann ohne Eigenschaften») в смысле Музиля, но очевидно то, что он является человеком без твердых, непоколебимых позиций. Поэтому проза Розанова разрушает символистскую икону поэта-пророка.

Исходя из концепции Бахтина, который рассматривает «вненаходимость» автора по отношению к позиции героя как обязательную предпосылку для эстетического оформления[80], проза Розанова кажется неудачным искусством, потому что никто иной, как сам автор становится противоречивым героем. По мнению Бахтина, у Розанова автор властвует над героем.[81] На самом же деле все выглядит иначе, так как имплицитный автор отказывается от того эстетического избытка, который позволял бы ему отграничиться от героя. Вместо этого образ автора как «imago» (т. е. не как отражение автора, но как выявление его при помощи выражений, высказываний как говорящего и в то же время высказанного и даже заговоренного) узурпирует место героя. Метонимия «читать Розанова» находит свое дополнение в метонимической фигуре «писать Розанова». Восприятие писателя как бы производит само себя тем, что герой настолько приближается к восприятию автора, что возникает кажущееся отождествление между ними. Но, так как душа не течет в форме шрифта, так как у прозы обязательно другой ритм, чем у «музыки душ», отображенный писатель все-таки является артефактом. Ритм такой прозы живет за счет застоя, разрешения и прерывания. Отображенный образ писателя, хоть и является переменным, все же меньше воплощает ритм жизни, чем меняющийся в смежности с семейными, общественными и политическими колебаниями литературный персонаж. Этот литературный образ выражает протест против предопределенности заданными целями. Вместо этого он ищет в самом процессе письма удовлетворения актуального внутреннего состояния и настроения. Отказ от внешних программных целей, связывающих на-стоящее время с прошлым и будущим, призван дать возможность испытать вечное на основе собственного предопределения в данный момент.

---

[79] *Trockij L.* Literatur und Revolution. München, 1972. S. 39.

[80] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 33.

[81] *Grübel R.* Zum Verhältnis von Methode, Wertbegriff und Wertung in der semiotischen Kunsttheorie des Leningrader Bachtin-Kreises // Beschreiben, Interpretieren, Werten / Ed. B. Lenz, B. Schulte-Middelich. München, 1982. S. 106 ff.

Зависимая от момента и ситуации, основывающаяся на эмфатической смежности, способность к изменению, правда, не придает литературному персонажу прозы Розанова признак случайности, но сообщает ему открытость и незавершимость.[82] Художник слова у Розанова — создатель открытого художественного произведения. Он открывает благодаря эстетической незаконченности и раздвигающейся психике своего героя неизвестные до тех пор возможности отображения психического многообразия жизни. «Процесс писания — сам его жизнь»,— отмечает К. Мочульский[83]. Но растворение восприятия автора в герое, идентичность отображенного писателя с отображающей средой не может удаться. Автор-герой как способ остается недостигнутой и недосягаемой целеустановкой, он в какой той мере предвещает программу формальной школы, предложенную Романом Якобсоном в выражении «прием как герой», но отличается от ее антипсихологизма идеей о форме как одеянии души.[84]

4.3. Самообраз в противо-образах

Самообраз писателя у Розанова является расплывчатым и многообразным. Он решает конфликт между претензиями произведения искусства на вечность и его связью с определенным временем в пользу открытости якобы ничтожного мига для вечного. Он направлен против ставшего нормой в культуре того времени образа поэта-пророка позднего реализма и символизма, но в то же время и не соответствует образу мастера. Розанов создает свой образ как пишущего самого себя. Короче говоря, это писание самого себя явилось предвестником программы сюрреалистов и разрушило господствующий образ отождествленного с самим собой автора-субъекта.

Самообраз Розанова колеблется между волшебником, семейным обывателем (противо-образ художнику) и изгоем. Архаичные практики культуры вдруг переносятся в обывательский быт и применяются здесь без всякой оглядки на правовые предписания. Писатель, который — по канонам церкви — жил в незаконном браке и имел незаконных детей, не раз кокетничал своим положением вне закона и протестовал против осуждения содомизма.

---

[82] Вопрос, в какой степени Розанов перед смертью примирился с православной верой не входит в образ писателя как «imago».

[83] *Мочульский К.* Заметки о Розанове // Русская речь. 1992. 5. С. 5.

[84] Ср. *Grübel R.* Die Epoché des Vasilij Rozanov. Probleme der literarischen Periodisierung unter dem Blickwinkel der sich bewegenden und stillstehenden Zeit // Wiener Slawistischer Almanach. 1993. Bd. 32. S. 159 ff.

Розанов разрушает сублимный образ пророка, связывая его с шутом. У себя он замечает альянс «энтузиазма» с «хитростью», причем хитрость разыгрывает пророка, «чтобы бедному, не было скучно… и (порой) страшно». Против образа писателя-мыслителя, который отличается ясностью мышления, Розанов ставит «нежность», присущую его способу работы: «Мне нужен метод души, а не ее (ума) убеждения. И этот метод — нежность»[85].

Фамилия «Розанов»[86], которую в этимологическом отношении легче всего связывать с эстетически престижным словом «роза»[87], берется как основа для того, чтобы, исходя из более тривиальной этимологии, свести ее к «розанчику», названию булочки из будничной эстетики; вместо того, чтобы сравнивать себя с садоводом[88], выращивающим розы, автор дискредитирует себя в метонимическом отношении, уподобляя пекарю. Кажется, что автор, который неустанно жаловался на свой непривлекательный внешний вид, имел в виду и маловероятное с точки зрения истории языка сравнение с «рожей»[89]. И это в то время, когда Хлебников метафорически сводил свою фамилию к Иисусу Христу, основываясь на тождестве инициалов и содержащемся в его фамилии корне руского слова «хлеб»!

В семантическом отношении самым метким было бы сравнение со словом «разный», так как здесь получила бы свое отражение идентичность автора, которой он избегал. Может быть, эта этимология фамилии и образует фон в тех случаях, когда Розанов — совершенно верно в социологическом отношении — ставит себя в положение разночинца, который по сравнению с классическими сословиями знати, духовенства и крепостных принадлежит к «разному» сословию.

> «Пришел вонючий „разночинец“. Пришел со своею ненавистью, пришел со своею завистью, пришел со своей грязью. И грязь, и зависть, и ненависть имели, однако, свою силу, и это окружило его ореолом „мрачного демона отрицания“; но под демоном скрывался просто лакей. Он был не черен, а грязен. И разрушил дворянскую культуру от Державина до Пушкина. Культуру и литературу…»[90]

---

[85] *Розанов В. В.* Избранное. Мюнхен, 1956. С. 433 (при переводе была исправлена по смыслу предполагаемая опечатка во второй половине первого предложения).

[86] *Розанов В. В.* Опавшие листья. С. 35.

[87] *Унбегаун Б.* Русские фамилии. М., 1989. С. 175.

[88] В этом факте, по моему предположению, проявляется протест против культа розы у Вячеслава Иванова.

[89] *Розанов В. В.* Мимолетное // Контекст 1989. М., 1989. С. 220.

[90] *Розанов В. В.* О себе и о жизни своей. С. 257. (Ср. также характеристику Розанова как «разноцветной души» у Горького.)

Вне традиции русских сословий такой человек стоит ближе всего к социально-исторической фигуре изгоя.

Называя писателя сомнамбулой[91], Розанов сводит на нет и образ писателя-мыслителя или просветителя. Так как писатель не управляется ни разумом, ни просветительскими целями, он зависит от спутника земли. Здесь обратная метонимия является основополагающей формой соотношений, так как сомнамбулизм одновременно является и противообразом по отношению к символистскому солнцепоклонению. Вспомним хотя бы стих Бальмонта: «Да будем как солнце».[92]

Самой точной является у Розанова характеристика образа писателя как «imago». Литературный еретик, он живет прежде всего за счет сопротивления православию, ортодоксальности и господствующим религиозным, моральным и эстетическим нормам. Ей больше всего соответствует самохарактеристика Розанова как «юродивого», которую мы встречаем у него неоднократно.[93] Но наряду с религиозным юродивым, здесь мы имеем дело прежде всего с секуляризованным, вошедшим в литературу юродивым, с юродивым культуры. Перед нами встает не юродивый во имя Христа, а юродивый «in litteris», ведущий разговор с Богом через литературу.[94] В одном из последних писем он расписался, намекая на фольклор: «Васька дурак Розанов»[95].

Этот образ писателя как «imago» в русской культуре предопределен автобиографией Аввакума. К его ранней стадии, которую долгое время не замечал и сам Розанов, мы можем отнести автора «Исповеди писателя» и «Выбранных мест из переписки с друзьями», того образа писателя Гоголя, который замалчивали не без успеха советские администраторы литературы.[96] Розанов раскрывает его в 1911 году в своем сочинении «Почему не удался памятник Гоголю?». Неудачный московский памят-

---

[91] «Увы: писатель — сомнамбула», *Розанов В. В.* Апокалипсис нашего времени. № 6—7. С. 102.

[92] В другом месте Розанов, правда, присвоил солнцу ранг центральной звезды своей космологии

[93] Наблюдается в литературе впервые у Иванова-Разумника: *Иванов-Разумник Р. В.* Творчество и критика. СПб., 1922. С. 145 и сл. Ср. *Носов С.* В. В. Розанов. С. 15—17.

[94] Аналогично Мусоргский, которого Шостакович называет «юродивым» (Воспоминания Дмитрия Шостаковича. Записаны и изданы С. Волковым. Гамбург, 1979. С. 254), скорее является «sannio in musicis» («музыкальный шут»). Михаил Бахтин (Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 112) определяет «стыд по отношению к ритму и форме» как источник юродивости.

[95] *Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 529.

[96] Ср. *Паперный В.* Заметки о поэтике Розанова // Russian Philology & History / In Honour of Professor Victor Levin. Jerusalem, 1992. С. 339.

ник Гоголю, который часто хулили, оправдывается здесь указанием на невозможность отображения в скульптуре того позднего Гоголя, который сжег второй том «Мертвых душ» и умер в состоянии сумашествия. Розанов ссылается на «Пир», в котором Платон подчеркивает, что только люди, склонные к сумасшествию и пароксизмам сумасшествия, могут открыть для мира новые истины.

В этом месте Розанов на примере Паскаля вводит мотив меланхолии[97], игравший в русской культуре большую роль и получивший название «тоска». Если Розанов и называет это сумасшествие «пожаром души» и «революцией в душе»[98], то это только кажущееся приближение к образу писателя-революционера; на самом же деле здесь речь идет о «духе без плоти», в несовершенной натуре которого и заложена невозможность отображения таких людей как Гоголь иначе, чем в форме бюста. Писатель, находившийся в споре со всем монументальным, сам разрушил все памятники.

Традиция исповеди продолжается в образе автора в «Дневнике писателя» Достоевского и «Исповеди» Толстого. Но, если все названные авторы в своих произведениях в качестве образа выражения и содержания обращаются скорее к образу писаря, нежели писателя, то Розанову удался образ писателя, тематизирующего самого себя, автора, ищущего свое место за пределами норм существующей литературы. Розанов переворачивает с ног на голову не только традиционную эстетику, но и литературу как институт.[99]

Является ли Розанов эстетическим анархистом[100], как бы литературным братом политического анархиста Бакунина? Каким бы заманчивым и не было это представление, имеющее своего предшественника в объединяющем природу и культуру сдвоенном образе «огня» и «музыки» Бакунина у Блока[101], в которой символисту «слышалась музыка ста-

---

[97] До сих пор в культурологии нет исследований мотива «тоски». О меланхолии у Лермонтова и Розанова ср. *Grübel R.* Тоска желания — тоска видения. Zur Axiologie des lyrischen Subjektes bei Michail Lermontov und seiner Dekonstruktion durch Vasilij Rozanov // Russian Literature. 1993. Vol.33. Pp. 379—412.

[98] *Розанов В. В.* Почему не удался памятник Гоголю? // Розанов В. В. Соч. М., 1990. С. 349.

[99] «Литература как институт» обозначает литературу как культурное явление, которое включает в себя и словесность и литературный быт и культурную функцию литературы.

[100] Ср.: «Анархическая эстетика» // *Носов С.* В. В. Розанов. С. 82—92. Строго говоря, анархия не является отказом от иерархии, а отвержением любой архии. Анархическая эстетика была бы эстетикой без закономерностей.

[101] *Блок А.* Михаил Александрович Бакунин // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 21 и 35.

рых русских родов», оно все же содержит «contradictio in adjecto»: анархия и аистезис не уживаются здесь друг с другом.[102] Борьба с существующим порядком всегда кажется представителям этого порядка вторжением анархии; тот, кто называет Розанова эстетическим анархистом, отстаивает позиции господствующей эстетики.

Против господствующего образа писателя как эстета совершенно отчетливо направлена общая концепция места писателя в культуре у Розанова:

> «Ибо всякий поэт, писатель, („хотя бы А. Дюма“) есть „я“, и интересна история между „я“ и „ты“ (общество). „История литературы“ не есть история эстетическая etc., а есть история борьбы между вечным „я“ писателя и между вечным же „ты“ общества, людей, индивидуумов. Без особенного унижения последних и возвеличения писателя. Это есть *история переработки общества* под действием писателя и ряда писателей, насколько эта переработк*а была* или этой перереработк*и вовсе не было*».[103]

Если Розанов в этой связи требует учета в истории литературы всего отвергающего данного писателя, то он имеет в виду прежде всего соотношение между самообразом и образом и тем самым приближается к формалистской эволюционной теории о литературе.

Розанов создает образ писателя как противо-героя. Он, в отличие от Пушкина, Лермонтова и Гумилева, не вызывает на дуэль, а требует выплаты гонорара. Частый взгляд в кошелек[104] разрушает миф об экономически незаинтересованном авторе. Неслыханной интимности самоисследования он достигает в новом жанре циклов литературных миниатюр, а не в традиционной форме литературной исповеди. Известную из стилизованной исповеди возвышенную религиозную речь он скандальным образом связывает с явлениями повседневного быта, прежде всего домашнего хозяйства и сексуальности. Известное из эротических романов для обозначения пафоса любви и вошедшее уже в язык выражение «иметь роман» он заменяет непосредственным соседством сексуальности и божьей любви, имеющим свои истоки в архаичных культурах и переданным фрагментарно в фольклорных текстах. Так же как в «Дон Кихоте» повседневные события предполагают и отвергают приключения романа о рыцаре, как сам герой предполагает существование

---

[102] Это действительно так, тем более что Розанов писал о необходимости принципа хаоса наряду с умом и совестью (*Розанов В. В.* Соч. С. 459). В другом месте он вместо хаоса требует начать снова: «Нет, не такова философия Розанова. Все — в хаос! Все опять „с начала“». Лишь с далекой точки зрения Рюрика он мог бы принять революцию. (*Розанов В. В.* Мимолетное. С. 205.).

[103] *Розанов В. В.* Мимолетное. С. 180.

[104] Ср. *Розанов В. В.* Опавшие листья. С. 205.

рыцарей и одновременно отвергает их, так и Розанов предполагает существование господствующих образов поэтов и в то же время сводит их на нет. Сам изображенный писатель становится противо-героем, но одновременно — вопреки намерению автора — и противо-образом.

4.4. Другообразы: унификация многообразия

Так как в другом месте[105] я уже писал о крайне противоречивых портретах Розанова, я могу их здесь суммарно обобщить. Ни в дореволюционной русской литературе, ни в советское время, ни эмигрантами, ни нерусской славистикой не был написан хотя бы в меньшей мере единый портрет Розанова. Розанов до сегодняшнего дня так и остался одним из самых спорных русских авторов. Хотя его значение для русской литературы и общепризнано, его все же воспринимают в такой различной форме, что единый образ не мог сложиться. Почти все портреты, однако, сходятся в разнообразии форм проявления писателя.

Соловьев оклеветал его как «мелкого юдушку», Струве его ругал как аморального автора. Корней Чуковский критиковал его перед лицом революции 1905 года как «прохожего», не принимающего участия в событиях.[106] Символисты отвергли писателя Розанова как анэстета, после того как они приветствовали критика Розанаова как своего спутника; несмотря на это многие литераторы и литературоведы причисляли его снова к лагерю символистов. Виктор Шкловский отмечает Розанова как основателя той бессюжетной прозы, которая нашла продолжение в футуризме ЛЕФ, а Анна Кроне[107] сравнивает эксперименты Розанова в области прозы с опытами футуриста Крученых в области поэзии, она восхваляет писателя как нового полифониста, Александар Флакер же моделирует образ авангардиста без утопий.

Ленин поставил на него клеймо «мракобеса», Троцкий осудил его как обывателя и предателя; оба сделали из него парадигматическую персону нон грата советской литературы. На основании этого вердикта его не включали в историю советской литературы, или же клеветали на него, хотя Горький относил его к числу самых гениальных русских авторов, а Пришвин (как и Бердяев) воспевал его как самого одаренного стилиста русского языка.

---

[105] Ср. *Grübel R.* Die Rhetorik der Seele bei Vasilij Rozanov…; *его же.* Die Epoché des Vasilij Rozanov… С. 143—162.

[106] *Чуковский К.* Дневник 1901—1929. М., 1991. С. 27 и сл.; *его же.* Прохожий и революция // Свобода и жизнь. 16 (29) окт. 1906.

[107] *Crone A. L.* Rozanov and the End of Literature…

В романе «Золотое счастье» молодой, забытый теперь русский писатель Н. П. Русов в 1916 году написал довольно детальный портрет писателя с точки зрения современника, показывающий Розанова как знаменитого писателя на вершине славы. Воспоминаниям же посвящено изображение Розанова в романе Ольги Форш «Ворон», в котором писатель вводится без фамилии, но зато под ироническим названием «философ». Лишенный фамилии писатель, а также плохое освещение, затрудняющее увидеть его, соответствуют (ненамерено?) советскому проклятию Розанова. Его характеристика как «подьячего» переносит особенность советской литературы в предыдущее ей время:

> «Философ стоял против света, разглядеть его вдруг было трудно. […] он молча ткнул мягкую бескостную руку, вроде как старую галошу. Сесть не пригласил, стоял сам, перебирая мелко ногами, топчась на месте у огромного кожаного дивана. […] свет попал ему прямо в лицо. Смотрел он вбок, совсем как изображен на своем известном, очень похожем портрете. У него были темные, печальные во внезапном огляде, очень зоркие глаза. Умнейший лоб, рыжинка волос, усмешечка. В лице непрестанная игра — и гаерское лукавство и печаль. Странно отметилось, когда начал он свою невероятную речь: лицо его говорило совсем не то, что язык. В этом несоответствии был завораживающий интерес, и хотелось найти разгадку. Фигуренка была у него тщедушная, какой-то грим старого подьячего. Может быть, и не поношенный был на нем костюм, зарабатывал ведь он хорошо — с чего бы ему прибедняться, но, по впечатлению, костюм был обвисший и брючки к низу бахромеющие. Долго он топтался, выспрашивая Тихона про провинцию. Усмешка играла под редкими усами, а из маленьких глаз несло нечеловечьей последней песьей печалью…».[108]

В противоречии между мимикой и словом, между трагизмом и комизмом проявляется вопреки и благодаря этому комизму карнавалистическая свобода выражения, которая в 30-ые годы уже ушла в прошлое. Иронизирующее изображение, с кульминацией в выражении «песья печаль», без намерения напоминает о культуре, в которой на лицах, выходящих на парад людей, должна была быть отражена песья веселость.

Ольга Форш в своем литературном описании персонажа, вероятно, опирается на тот портрет Льва Бакста, который показывает Розанова в полоборота к зрителю в домашней обстановке, сидящего на стуле перед книжной полкой. Подогнутая под себя левая нога находится в необычной, чуть неприличной позе, которой соответствуют и непричесанные волосы. Кажется, что человеку, изображенному на этом портрете, помешали, он прекратил чтение и положил указательный палец левой руки в

---

[108] *Форш О.* Ворон: Роман. Л., 1934. С. 96; ср. также образ Розанова в книге: *Пришвин М.* По градам и весям. В законе отчем // Заветы. 1913. С. 3.

книгу, лежащую на коленях, чтобы сразу найти место для продолжения чтения. Он с улыбкой и зорким взглядом смотрит через очки на зрителя, к которому он чуть повернул голову, но не все тело. Бакст изображает путем двойного перемещения — времени и окружения — не пишущего автора, а писателя, который читает до и после момента его изображения. Позирование для портрета вырвало его из привычной среды, т. е. из литературы. Художник показывает Розанова как необычного зрителя, на которого смотрят, но он лишь частично передает его многообразие, а его метонимическое существование — только во взгляде.[109]

Такие философы, как Бердяев, хвалили Розанова как гениального русского писателя, а критики литературы, как Элиасберг, возвели его в ранг выдающегося русского философа. Эмигранты увидели в нем «русского Ницше» и «русского Фрейда». Как «юродивый» появляется Розанов у Иванова-Разумника и Синявского, и этим литературным портретам — если уж такие необходимы — можно меньше всего возразить. В русской литературе позицию между символизмом и авангардом занимали — как и Розанов — Михаил Кузмин и Александр Ремизов и немного позже, уже во времена авангарда и социалистического реализма, Николай Клюев, родившийся, как и Есенин, в деревне. Последователей у Розанова не было.

Русские авторы постмодернизма называли Розанова графоманом или постмодернистом «avant la lettre»[110]. Венедикт Ерофеев переводит рассказ о чтении литературных произведений Розанова в воображаемый разговор с писателем. В мире ложных и недействующих этических требований писатель принимает облик миссионера вздоха.[111] Говорящий требует поставить памятник — даже три памятника — забытому автору. Это может послужить основанием для того, чтобы соотнести Розанова с отрицательным образом автора в постмодернизме.

5. Отчинение письма и мнимая смерть поэта в постмодернизме

> «Печать — это пулемет, из которого стреляет идиотический унтер».

---

[109] Полная репродукция портрета Льва Бакста, находящегося в Третьяковской галерее, напечатана на первой странице издания сочинений *Розанов В. В.* Соч., а также в лучшем качестве, но к сожалению только частично, в каталоге: Лев Бакст: Живопись. Графика. Театрально-декоративное искусство. М., 1992. Рис. 3.

[110] «До срока» — *Ред.*

[111] *Ерофеев В.* Розанов глазами эксцентрика // Laterna Magica. М., 1990. С. 116. Ср. также: *его же.* Разноцветная мозаика розановской мысли // *Розанов В. В.* Несовместимые контрасты жития. С. 6—36.

В. Розанов[112]

«Кому интересно, кто говорит; кому интересно»[113]— обобщил Мишель Фоко, цитируя Беккета, «raison d'être»[114] автора, точнее: его «raison du néan»[115] в постмодернизме.[116] Он раскрывает в этом выражении то «равнодушие» письма, которое, по его мнению, вызвано отходом письма от внеязыкового предмета и обращением к самому себе. Решающим в письме как игре является суть не обозначенного, а обозначающего. Но это игра не на жизнь, а на смерть, только здесь не увековечивается бессмертное, а произведение убивает своего автора, как показывает пример Флобера, Пруста и Кафки.[117] Теперь писатель, играющий в писательство, берет на себя только лишь роль покойника.

Жалоба постмодернистов на то, что поэтика приносит не жизнь, а смерть, что писательство является некрографией, лишь превращает в обратное предположение более ранних авторов о писательстве как создании вечного. Намного точнее определил более 60 лет назад риск поэзии Борис Пастернак, учитывая собственное решение поменять музыку на философию, а философию на поэзию. Имея в виду самоубийство Маяковского, место которого в литературе предлагали ему, он написал:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью убивают,
Нахлынут горлом и убьют! [118]

Маяковский — как он сам признался — сначала «наступил на горло собственной песне», а потом самому себе… Чрезмерное самовозвышение художников, поэтов и эстетов, притязание на то, чтобы делать вселенную или хотя бы землю (утопическим) предметом их искусства, обращается против них самих и уничтожает их песни, и даже их жизни.

Менее высокие требования предъявляет манера письма Розанова, у которого сам писатель возникает в процессе письма: пишется Розанов.

---

[112] *Розанов В. В.* Соч. С. 99.

[113] *Foucault M.* Was ist ein Autor? // Foucault M. Schriften zur Literatur. München, 1974. S. 21.

[114] «Право на существование» — *Ред.*

[115] «Право на небытие» — *Ред.*

[116] Ср. противоположный подход «персонологической классификации» у Б. А. Успенского (*Успенский Б. А.* Предварительные замечания к персонологической классификации // Σημειωτική. Труды по знаковым системам. Тарту, 1965. Т. 2. С. 91—93.

[117] Мы могли бы среди многих других прибавить фамилии Розанова, Есенина и Маяковского, Мандельштама и Цветаевой.

[118] *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 329.

Если вместо образа «creatio ex nihilo»[119] ставится представление о «creatio ex homine»[120], а изображаемый писатель становится «natura naturans et naturata»[121], то возникает потенциально бесконечная цепь смежности: писатель пишет писателя, который пишет пишущего писателя писателя… Вместо включенного в реальное творчество миметического образа автора, отражающего как в зеркале действительность, выступает невозвратный образ автора как «imago», пишущего действительность. На самом же деле Розанов пишет ни что иное, как свое другое «Я». В терминах тропологии это значит: он создает свой образ, и он создает его как противо-образ по отношению к институциональным образам писателя. Но прежде всего он создает этот образ как бытие против смерти; пугливость Розанова возникла из страха перед смертью — «horror mortis» —, которому он противопоставил писательскую «laetitia natalis»[122]. Письмо как рефлексивное — но теперь уже бессубъектное — действие становится темой только лишь в дискурсе структурализма, который рассматривал авторефлексивную функцию как характерную черту поэтических текстов вообще.

Как уже было сказано, для художника слово «рисовать», для композитора — «сочинять», для писателя или поэта — «писать» первоначально являлось непереходным. Между созданием произведения и самим произведением открывается та пропасть, которая характерна для риторической фигуры метафоры.[123] Произведение искусства стояло перед нами в первую очередь не как результат творческого акта, а как самостоятельное событие, возникшее из ничего. Чтение же литературных произведений мы все еще обозначаем метонимией; мы «читаем Розанова». Эту метонимическую конструкцию Розанов перевернул таким образом, что и письмо становится метонимией. Он «пишет Розанова», и только пишущим он становится Розановым. Метонимическое письмо подчиняется намерению преодолеть пропасть между автором и его произведением. Но одновременно оно обязательно переносит и бытие в письмо. Жизнь есть письмо. «Стиль есть душа вещей» — эта вариация Розанова на известное высказывание Буффона[124] переводит сущность стиля от автора на отображенные вещи, точнее — из души автора в душу изображенного писателя-образа.

---

[119] «Создание из ничего» — *Ред.*

[120] «Создание из человека» — *Ред.*

[121] «Природа производящая и произведенная» — *Ред.*

[122] «Родная радость» — *Ред.*

[123] Ср. *Lausberg H*. Elemente der literarischen Rhetorik. München. §§ 226—234.

[124] *Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 434: *Buffon G*. Discours sur le style (1753): «Le style c'est l'homme même» («Стиль — это сам человек» — *Ред.*).

Для раннего Бахтина таким является романтический герой, которого автор не может завершить: «…все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием»[125]. Но если философ культуры выдвигает тезис, что такой автор не смеет разоблачать себя как собственного героя, потому что ему необходим внутренний выход, через который он может поднятся над собственной завершенностью, то у Розанова автор разоблачает себя как собственный герой.

В таких условиях вместе с письмом кончается и жизнь писателя как человека, как и в обратном случае вместе с кончиной писателя кончается и его существование как человека. Вопреки вердикту Бахтина[126] о невозможности описания собственной смерти Розанов диктовал своей дочери Надежде описание своего умирания.[127] После Октябрьской революции он писал, что русское словесное искусство виновато в кончине России: «„Литература“, которая была „смертью своего отечества“»[128]. Однако престижная, воплощенная в письме метонимия о литературе и отечестве, о собственном «я» и о мире не сошлась: мир продолжал существовать, только не как мир письма Розанова. Розанов на самом деле убил себя письмом. Преодоленный страх перед письмом — «horror scribendi» — искажает страх перед смертью — «horror mortis». Но образы Розанова-автора не погибли, они только перешли из настоящего, открытого для будущего, в прошлое, открытое для настоящего; мы можем в любое время «читать Розанова». А собственный диалог Розанова с Богом продолжается уже не на этом свете.

Постмодернисты считают художественное произведение не менее сомнительным, чем его автора. Вместе с авторитетом дурную славу приобрело и авторство, а с произведения искусства сняли требование завершенности. Открытое произведение искусства, подаренное русской литературе Розановым, является предпосылкой для возможности изображения незавершенной души. Тем не менее поток сознания у Розанова не оторван от образа чувствующего и думающего, надеющегося и сомневающегося субъекта. Этот субъект, правда, отличается не внутренней идентичностью и внешним сходством с праобразом (как икона), а негативностью и смежностью как отпечаток, но он все же остается, хоть и изменяющимся, образным артефактом.

---

125 *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 23.
126 Там же. С. 333.
127 *Розанов В. В.* Соч. С. 22 и сл.
128 *Розанов В. В.* Соч. С. 456.

Пастернак в своей «Охранной грамоте», ссылаясь на поэзию Маяковского, пришел к выводу, что поэт является не (только) создателем, а (но и) созданием поэзии:

> «Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась „Владимир Маяковский“. Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру».[129]

Представление о том, что вместе с концом собственной писательской деятельности должен наступить и конец литературы, а с собственной смертью и конец мира[130], является метонимическим видением, не допускающим непоследовательности и таким образом и метафоры. Ограниченная смежностью, эта метонимия распространяет собственную смерть на смерть культуры и вселенной. В негативном отпечатке она содержит то же чрезмерное самовозвышение, как и тоталитарное представление о вселенной как материале для собственного искусства.

Со времен Гегеля и Гейне русские продукционисты и французские постмодернисты все снова и снова объявляли о конце искусства. Но он не наступит, пока человечество будет жить во вселенной, и его члены, зная о смертности, будут жить и писать. Говоря словами Розанова, высказываниям о конце авторства можно бы поверить, если бы говорящие об этом авторы отказались бы от престижа, возникающего из авторства, а также от гонорара за авторство. Представления о поэте и образы автора подвергались и подвергаются многообразным изменениям. Вопреки всем предсказаниям пророков гибели культуры, вопреки и предсказаниям Розанова мы выдвигаем девиз: Автор умер, да здравствует автор!

---

[129] *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989—1992. Т. 4. С. 219.

[130] Ср. *Blumenberg H*. Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt a. M., 1986. S. 80—85.

ФЕЛИКС ФИЛИПП ИНГОЛЬД
(Санкт-Галленский университет)

ПОРТРЕТ АВТОРА КАК БЕЗЛИЧНОСТИ

К вопросу об эстетике и поэтике русского кубофутуризма*

«Художник-кумир — предрассудок прошлого»
Казимир Малевич[1]

1

К основным особенностям европейских «кунстизмов» начала XX века (экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм и также сюрреализм) относятся тесные взаимосвязи и сильные многосторонние влияния друг на друга самых разных видов искусств. Конечно, такие связи и взаимодействия, особенно между литературой и музыкой, существовали и ранние, во времена импрессионизма и символизма. Однако интермедиальные отношения, особенно между словесным и изобразительным искусством, стали доминировать только с расколом международного авангарда, в годы, непосредственно предшествовавшие первой мировой войне.[2] «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью» — так определял эти отношения поэт Велимир Хлебников.[3] Искусствовед, вместе с которым Хлебников в 1912 г. посетил Щукинскую галерею в Москве и осмотрел выставленные там произведения Пикассо, вспоминал позднее о том, что молодой поэт «проводил аналогии между новейшей французской [т. е. кубистической] живописью и своими формальными исканиями в области поэтического языка»[4].

Взаимодействие поэзии и живописи, определившее прежде всего облик русского кубофутуризма, подтверждается многочисленными

---

* Настоящая статья была впервые опубликована на немецком языке в сборнике: Fragen nach dem Autor / Ed. F. Ph. Ingold, W. Wunderlich. Konstanz, 1992. S. 151—171.

[1] *Lissitzky El, Arp H.*: Die Kunstismen. Erlenbach; Zürich, 1925. S. IX; перевод с нем. текста — Ирины Черновой-Бургер (в дальнейшем — И. Ч. Б.).

[2] См. об этом *Hansen-Löve A.* Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11. Wien, 1983). S 291—360. Ср. также *Ingold F. Ph.* Kunsttext und Lebenstext: Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus // Welt der Slaven. 1981. Bd. 26. S. 37—61.

[3] *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 334.

[4] Там же. С. 460 [примеч.].

фактами художественного бытия тех лет. Одной из часто встречавшихся особенностей была двойная одаренность художника. С одной стороны, все ведущие писатели предреволюционного российского авангарда — среди них Владимир Маяковский, Елена Гуро, Алексей Крученых и уже упомянутый Хлебников — обращались и к изобразительному искусству.[5] С другой стороны, и некоторые художники — Давид Бурлюк, Любовь Попова, Казимир Малевич — параллельно, более или менее успешно, пробовали себя в поэзии.[6] Поэтому едва ли следует удивляться тому, что в те годы создавались не только разнообразные стихи-посвящения художникам или скульпторам-современникам, но и не менее многочисленные живописные работы, объектами или предметами изображения которой оказывались деятели литературной среды, чаще всего поэты и писатели из дружеского круга художников. Слово «предмет» здесь надо понимать в его прямом значении. Речь идет большей частью о портрете, но о таком, который теперь уже не отражает миметически свой реальный прообраз, а гораздо больше стремится к тому, чтобы сделать изображаемую личность поводом и объектом проведения определенной художественной концепции, как это обычно бывает с натюрмортом или пейзажем.[7] Такой подход особенно интересен в том случае, когда художник полемизирует с другим художником своими привычными средствами: вводит своего оппонента в картину и с помощью самой картины ведет с ним диалог.

Показательным, поистине образцовым примером того, как можно таким путем перевести художественную программу в наглядный язык живописи, является картина Казимира Малевича «Англичанин в Москве» (1913/1914), написанная маслом. Ее можно считать ключевым произведением русского кубофутуризма (илл. 1).[8] Как известно, картина представляет собой обобщенный образ поэта Алексея Крученых; она

---

[5] См. по поводу Маяковского: *Альфонсов В.* Слова и краски. М.; Л., 1966. С. 91—174; *Харджиев Н.* Поэзия и живопись: Ранний Маяковский // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 8—84. По поводу Хлебникова: *Дуганов Р.* Велимир Хлебников. М., 1990. С. 154—176.

[6] См. общие указания у Харджиева (там же). Кроме того: *Григар М.* Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Ed. J. van der Eng and M. Grygar. The Hague; Paris, 1973. P. 59—101.

[7] Ср. соответсвующее высказывание Малевича: «Портрет и натюрморт в действительности оба „natures mortes“, как вообще вся культура состоит из „mortes“» (*Malewitsch K.* Suprematismus: Die gegenstandslose Welt. Köln, 1962. S. 141; пер. с нем. — *И. Ч. Б.*).

[8] См. *Andersen T.* Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927. Amsterdam, 1970. P. 92 (Nr. 43). Картина размером 88x57 сигнирована «К. С. Малевич», хранится в Городском музее в Амстердаме.

сопоставима с другими портретами Малевича того же периода, где он изобразил архитектора («Строитель», 1913) и летчика («Авиатор», 1914) — эти написаны соответственно в честь друга-художника Ивана Клюна и поэта-пилота Василия Каменского.

Согласно многим литературно-художественным свидетельствам и документам того времени, Крученых играл роль эксцентрического одиночки в художественном и литературном мире Москвы.[9] В отличие от почти всех прочих представителей «будетлянского» русского авангарда — в отличие, например, от Маяковского, Ларионова, братьев Бурлюк, вызывавших общественное негодование своими броскими одеждами и провоцирующим поведением, — Крученых, как представляется, обращал на себя внимание не столько как «rowdy» сколько как «dandy». Скандальным было то, что Крученых говорил и писал; шок вызывали его графоманская исступленность, его циничная либо ироничная дерзость, его броские лозунги «борьбы с искусством». В остальном, на фоне пестрой «азиатской» Москвы, Крученых обращал на себя внимание именно тем, что был неизменно по-европейски корректно одет, носил темный костюм, к нему часто одевал белую рубашку с галстуком и черные, начищенные до блеска ботинки. Может быть, поэтому в нем видели «европейца», «англичанина».

В 1912—1914 гг. Малевича связывали с Алексеем Крученых тесная дружба и творчество. Их общение было особенно интенсивно летом и осенью 1913 г., когда Малевич, Крученых, а также Михаил Матюшин готовили инсценировку футуристической оперы «Победа над солнцем». Крученых написал для нее либретто, Матюшин музыку, а Малевич, как раз в эти месяцы, работал над декорациями.[10] Премьера этой оперы в декабре 1913 г. в Петербурге стала решающим событием русского постсимволистского модернизма, чью эстетику и поэтику опера, как синтетический вид искусства, воплотила в радикально обновленном виде и к тому же максимально наглядно.[11] В том же году Малевич, также вместе

---

[9] См. об этом: Krutschonychs Lebenserinnerungen: „Leben der Budetljane“ // Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts / Ausstellungskatalog der Akademie der Künste. Berlin, 1983. S. 259—271. См. также *Ziegler R.* Aleksej Kručenych als Sprachkritiker // Wiener Slawistisches Jahrbuch. Bd. 24. Wien, 1978. S. 186—310; *её же.* Aleksej Kručenych // Russian Literature. 1986. Vol. 19. Pp. 79—103.

[10] См. воспоминания Михаила Матюшина: Русские кубо-футуристы // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 129—158. См. также *Leach R.* A good Beginning: «Victory over the Sun» and «Vladimir Mayakovsky, A Tragedy» reassessed // Russian Literature. 1983.Vol. 13. Pp. 101—116.

[11] См. *Erbslöh G.* «Pobeda nad solncem»: Ein futuristisches Drama von A. Kručenych. München, 1976. См. также воспоминания Бенедикта Лившица «Полутораглазый стрелец» [1933]. Л., 1989 (гл. VI).

с Крученых, оформил несколько художественных книг. Наконец, предположительно, в период с осени 1913 г. по февраль 1914 г., возникла и картина «Англичанин в Москве».

Это творение можно рассматривать как визуальный синтез совместного творчества Малевича и Крученых предшествовавших месяцев, точнее, как первую, хотя далеко не последовательно осуществленную «кристаллизацию беспредметности», которая должна «заменить старые формы и предметы». «Поэтому супрематизм, — писал Малевич позже, вспоминая 1913 год, — провозгласил беспредметность на театральных подмостках в опере „Победа над солнцем“». Тем самым он хотел освободить свое сознание и развитие искусства от прошлых представлений о форме. Кубофутуризм создал тогда «новый закон художественного единства», но только поэтому сам кубофутуризм «еще нельзя причислять к беспредметности», так как «сознание кубистов еще сковано элементами предметов. Оно лишь распределяет их в новом живописном порядке. В кубизме, — добавляет Малевич, — пока еще вынужденно задействован человеческий разум, в нем еще живы элементы предметно-практического, научного закона»[12].

«Англичанин в Москве». Это несколько абсурдное, потенциально нарративное название резко контрастирует с высокой степенью абстрактности изображения. Фигурные или предметные составные части изображения накрыты живописно разработанными элементами текста и в известной мере находятся под их цветовыми полями — плоскостными, одновременно ограничивающими и структурирующими образное пространство.

Если рассматривать картину с плоскости изображенных предметов, то кажется, что она не соответствует, а, скорее, противоречит своему названию. Во всяком случае, на ней нельзя обнаружить никаких специфических «московских» реалий, а в кукольной полуфигуре, доминирующей в правой стороне полотна, совершенно отсутствуют какие-либо признаки типичного англичанина (так же нет в ней и портретного сходства с Крученых). Фигура и предметы, шрифтовые и рисованные фрагменты не выявляют никакого — по крайней мере, первичного — *подражательного* отношения к действительности вне картины, — гораздо более они, находясь внутри многоперспективного живописного пространства, обладают *конструктивной* функцией.

Это значит: не сама фигура, не предметы и не надписи как таковые определяют восприятие, а формальные или символические *связи* — разломы, смещения — между разнородными образными элементами; они,

[12] *Malewitsch K.* Suprematismus. S. 273; 125 и далее; пер. с нем. — *И. Ч. Б.*

в конечном итоге, через акт созерцания, творят композицию. Нужно, — считает Малевич, — «взять противоположности, чтобы создать систему единства»[13]. Малевич осложняет обычный процесс восприятия-узнавания и тем яснее выявляет феноменальность своего произведения: снимая — или, по крайней мере, ограничивая — функцию отображения, он предлагает картину *как картину.* Достигнутый эффект остранения призван освободить художественное восприятие от автоматизма — в конечном счете, для того, чтобы так, путем вмешательства, указать на материальность, на фактуру произведения.

Такой метод особенно характерен для кубофутуристических работ Малевича 1913—1914 гг., запечатлевших определенный поворот в его художественной биографии — переход от примитивизма к супрематизму. В этот период художник как будто отказывался от изображения, хотя и очень редуцированного, но все-таки предметно определяемого мира, в пользу совершенно беспредметного искусства, следствия «нового», чисто «живописного реализма». Малевич хотел, чтобы картина виделась как *реально* сама по себе существующая, а не просто как отражающая мнимо «реалистически» ту или иную сторону действительности, представляя ее как обычный сигнификант.

Используемый здесь художественный *метод* и достигнутое с его помощью художественное *воздействие* в равной степени характерны и для «алогичных» картин Малевича, и для «трансментальных» текстов Крученых, и для московских футуристов в целом. «Между словами стиха в стихах футуристов происходит такое же взаимодействие, как в футуристических картинах», — так, коротко и ясно, говорится в комментарии того времени к эстетике футуризма.[14] Сам Крученых выражает свою позицию не менее однозначно:

> «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности уничтожившей прежний застывший язык».[15]

Эту интермедиальную структурную аналогию, применительно к итальянскому футуризму, наблюдал также Карл Эйнштейн. В своем развернутом эссе «Искусство XX столетия» (1926) он опредедил это как специфику европейского модернизма:

---

[13] *Lissitzky El, Arp H.*: Die Kunstismen. Erlenbach-Zürich, 1925. S. VIII; пер. с нем. — *И. Ч. Б.*

[14] См. *Харджиев Н.* Поэзия и живопись. С. 62.

[15] *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое [1913] // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 57.

«…здесь вспоминают о *ликвидации литуратурного героя* в динамическом комплексе, пытаются осуществить *проникновение сквозь сенсационные составные части* к более богатому, подвижному комплексу. В художественный мотив вмещают окружающий мир и его воздействие — так пытаются создать атмосферу скульптуры».[16]

Мысли, развиваемые Карлом Эйнштейном, в полной мере применимы и к картине «Англичанин в Москве» (оставшейся, правда, ему неизвестной). Ведь между русским и европейским, между литературным и живописным авангардом с самого начала, т. е. примерно с 1910 г., существовали теснейшие связи. Далее Эйнштейн пишет:

«Если художник представляет определенные *части тела*, то он не повторяет симметричные части, а передает их симптомы, их воздействие. Предметно-симметричная гармония погибла, вместо нее рисуют *взаимопроникновение вещей,* изображают наиболее динамичные части, душевные процессы и *одновременность мотивов.* Для незамутненного восприятия этих чувств надо забыть интеллектуальную культуру — мы находимся здесь на пороге нового чувствования. Пятна, линии и световые поля обусловливаются действительностью и внутренним ритмическим расчетом, „функциональные компоненты“ пролегают между конкретным внешним миром и внутренней задачей художника».[17]

Далее, снова в связи с итальянским футуризмом, но применительно и к русскому «будетлянскому» авангарду, Карл Эйнштейн указывает на различные структурные и формальные аналогии между словесным и изобразительным искусством:

«Стихотворение есть последовательность аналогий (см. у символистов и Малларме), смысл его необычайно расширяется, поддерживая полнозвучие метафор; наиболее желателен *максимум мнимого беспорядка.* […] Аналогии связываются без *объясняющих членов-посредников*; — так поэзия освобождается от аналитического интеллекта и струится в свободном космическом потоке…»[18]

Когда Эйнштейн, в той же самой связи, хотя и между прочим, говорит о необходимости «разрушения» художественного авторского «я», то он, тем самым, косвенно признает следующее: разрушение центральной перспективы в пространстве картины, равно как и функции художественного образа, означают, по крайней мере, частичное поражение творческого субъекта, разрушение авторитета творца в пользу повышенной художественной автономии произведения. На первый план выходят

---

[16] *Einstein C*. Die Kunst des 20. Jahrhunderts [1926]. Leipzig, 1988. S. 180. Курсив — *Ф. Ф. И.*; пер. с нем. — *И. Ч. Б.*

[17] *Einstein C*. Die Kunst des 20. Jahrhunderts. C. 181—183 и далее.

[18] Там же.

картина либо текст как данность, в своей *самости*, освобожденные от авторского «я».[19]

Автономия текста и картины яснее всего выявляются там, где референтные отношения между произведением и действительностью, насколько это возможно, ослабляются или даже снимаются в пользу эстетической *самоцели* художественного материала и развившейся из этого материала собственной динамики художественного процесса.[20] То, как настойчиво авангардисты-кубофутуристы подчеркивали самостоятельность (или «самовитость») языковых и изобразительных знаков, не в последнюю очередь следует из их манифестов, появлявшихся в большом количестве в 1912—1914 гг. Помимо всего прочего, в них говорится о «новой вырастающей красоте самовитого слова» или о «цвете, линии и форме как самодовлеющих величинах живописи…» [21].

Для воплощения этой «самовитости» нужно было, на картине или в тексте, освобождать соответствующие знаки от их конвенциональных значений и взаимосвязей, выходящих за пределы художественной реальности картины или текста, и, в известной мере, возвращать их к самим себе — к своим звуковым или образным воплощениям, к собственной форме и материальности. Это возвращение знака из сферы семиотической презентации в сферу реального присутствия становится причиной «великой ломки во всех областях красоты»[22]. Имеется в виду разрыв референтных отношений не только между сигнификантом и сигнификатом, но и между самими сигнификантами (словами, буквами «как таковыми»), не говоря уже об общем стремлении порвать с традицией и разрушить механический способ зрительного восприятия или чтения путем остранения образного или языкового материала.

Для того, чтобы избежать любой формы «отражения» или *репрезентации*, в тексте или в картине, требуется, по выражению Крученых,

> «следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что его можно читать с конца и тогда оно получает более глубокий смысл!) — Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное земное притяжение), мы видим висящие здания и тяжесть звуков».[23]

Эти предложения читаются почти как предвосхищающий комментарий к известному групповому портрету 1913 г.: на этой фотографии

---

[19] Там же.

[20] *Маяковский В.* Театр, кинематограф, футуризм [1913] // Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955—1961. Т. 1. С. 275 и далее.

[21] Там же.

[22] Там же.

[23] *Крученых А.* Новые пути слова [1913] // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 71.

Крученых, Малевич и композитор Матюшин предстают в буржуазном интерьере перевернутого художественного мира: вся мебель стоит наоборот (ножками вверх); рояль, также перевернутый, висит под потолком, а на заднем плане видна, конечно, тоже перевернутая, книжная полка.[24]

Так «великая ломка» становится негативной эстетической предпосылкой художественного авангарда, для которого *акт разделения, сдвига* и *нового соединения* стал парадигмой и эстетическим жестом. Это можно наблюдать прежде всего в скульптуре (материальная пластика), в кино (техника монтажа), в коллажах, а также в интермедиальной «сплавах» различных искусств.

> «…как бы то ни было, — обобщал Малевич, — целостность вещей в кубофутуризме была *разрушена*, — ее *разбивали* и *раздробляли*, — это был путь к *уничтожению* предметности. Кубофутуристы собирали все предметы на рыночной площади и *разбивали* их на куски, но они их не сжигали. […] В футуристическом искусстве мы распознаем все формы действительной жизни, и если они *передвинуты на неподходящие места*, то это произошло не бессознательно, а имеет свое закономерное, разумное обоснование в том, что вызывает впечатление подвижного хаоса в сегодняшней жизни».[25]

Обратим внимание: *вызывает*, а не просто выражает. Все это объясняет и частое употребление негативных или привативных понятий, обращающих на себя внимание в программах футуристов и формалистов. Доминирующие в них глаголы действия — «разрушить», «выбросить», «разбить», «раздробить», «расщепить», «разорвать», «исказить» либо «отчуждать». Так, например, Крученых и Хлебников в своем совместном манифесте 1913 г. потребовали от «живописцев будетлян», чтобы те пользовались «частями тела, разрезами», а «речетворцы будетляне» соответственно — «разрубленными словами, полусловами»; и, вообще, для футуристической книги должен был быть действенным девиз: «прочитав — разорви!»[26]. В другой, приблизительно в то же время возникшей, футуристической программе говорится о том, что все изобразительное искусство нужно перевести в «неправильную перспективу», примененную сначала в кубизме. В словесном же искусстве должны стать определяющими «странные, […] „бессмысленные“ сочетания слов и букв». Слову было предписано стать неожиданным, неподходящим,

---

[24] Фотография, датированная декабрем 1913 г., в Петербурге, воспроизведена в книге: Kazimir Malevich (1878—1935): Ausstellungskatalog Stedelijk Museum. Amsterdam, 1989. S. 77 (Abb. 18).

[25] *Malewitsch K.* Vom Kubismus zum Suprematismus… // Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts / Ausstellungskatalog der Akademie der Künste. Berlin, 1983. S. 136 и далее.

[26] Манифесты и программы русских футуристов. С. 57 и далее.

«самовитым»; и в тексте, и на картине должен царить беспорядок и диссонанс — все возможные «неправильности», «неожиданности», «произвольности» и чисто архаические дикости. Грамматику и синтаксис предстояло «расшатать», порядок заменить разрушением и хаосом: «Мы рассекли объект! — Мы стали видеть мир насквозь»[27].

Этот деконструктивный метод определяет, насколько возможно в словесном искусстве, фрагментарное членение стихотворения и строфы, слом ритмической и мелодической структуры, отделение слова-формы от слова-содержания, слова-предмета от предметного слова, иными словами, обнажение «слова как такового» и его семантическое обновление с помощью морфологического, фонетического или графического расчленения. Вследствие этого метода изображаемая на картине предметность предстает в своей прерывности, происходит отчуждающая дезинтеграция объектов, изменяется их функция; отныне для их восприятия желательно и даже обязательно новое, *активное* видение — не просто узнающее, а познающее. Это видение, в соответствии с меняющейся, многоперспективной оптикой кубофутуризма, в состоянии так синтагматически организовать разноформенные предметы, а заодно и чисто живописные образные элементы, что в итоге сам перцептивный процесс их упорядочивания становится существенной составной частью бытования произведения. И тогда интерес начинают вызывать уже не указания на действительность вне картины, а непривычные, зачастую эксцентричные взаимосвязи внутри самой художественной реальности. Потому что *новое*, — как писал Маяковский в программе 1913 г., — «может быть не какая-нибудь еще никому не известная вещь в нашем седом мире, а перемена взгляда на взаимоотношения всех этих вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города»[28]. Скрыто постулируемое Маяковским освобождение восприятия от автоматизма при взгляде на «взаимоотношения» между вещами и/или словами имел ввиду и Малевич, когда он писал (в более позднем своем тексте и, соответственно, в других выражениях):

> «Берется не мир вещей и не их внешняя оболочка, а только *взаимовоздействие их возбуждений.* Восприятие явлений стоит вне всяких категорий и различий согласно всеобщим понятиям. Мы разместили на поле возбужде-

---

[27] *Крученых А.* Новые пути слова. С. 68—70. См. также с. 52.
[28] *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. С. 284.

ния фигуры, чье движение и скорость мы измеряем по закону *противоположных переменных взаимосвязей*».[29]

Автор — будь то художник или писатель — все-таки не мож*е*т удовдлетвориться чистой *констатацией* взаимоотношения «всех этих вещей», составляющих воспринимаемый мир, с целью *представления* их на картине или в тексте. Гораздо больше его задача состоит теперь в *создании* этих связей: он специально вводит их в собственное произведение, делает их элементами структуры внутри автономного художественного пространства.

«Нам не нужно посредника — символа, мысли, — подчеркивает Крученых, — мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?)».[30]

2

Первое впечатление от «Англичанина в Москве» Малевича заключается, конечно, в том, что здесь, несмотря на разнообразие разнородных, чисто живописных элементов, иконографически густо и равномерно покрывающих пространство, распознается сравнительно строгая композиция. Она сначала вырисовывается через орнаментальные, симметрично наложенные, диагонально и поперечно пересекающиеся живописные пятна, как некий структурный растр, внутри которого не доминирует ни один из элементов, его составляющих (илл. 2). Второе впечатление определяет изобразительный уровень произведения. На нем представлены различные предметы, такие как рыба (f), лестница (c), ложка (g), сабля (a), а также многие буквосочетания в кириллице (1—5). Поскольку находящиеся в сфере изображения предметы и элементы шрифта в целом довольно равномерно распределены на поверхности картины, то при их рассмотрении, в какие-то моменты, впечатление от них сливается, граница, разделяющая образы и буквы, размывается, и появляется неуверенность в том, надо ли здесь видеть текст в образе или образ в тексте.

Тот, кто выбирает для рассмотрения *текст*, тотчас же переходит от свободного зрительного скольжения к линейному чтению. Теперь взгляд строго перемещается от одного конца к другому, из левого верхнего угла в правый нижний, — и тогда, наконец, в разбросанных буквах начинают угадываться фрагменты слов. После того, как прочитанные таким образом слова сложатся воедино и обретут смысл, взгляд вновь

---

[29] *Malewitsch K.* Vom Kubismus zum Suprematismus… S. 212 и далее. Курсив — *Ф. Ф. И.*; пер. с нем. — *И. Ч. Б.*

[30] *Крученых А.* Новые пути слова. С. 70.

перемещается на изобразительную плоскость, чтобы удостовериться, действительно ли, и в какой степени, текст на картине связан с изображенными на ней предметами.

В процессе этого герменевтически-углубленного изучения картины обращают на себя внимание, не в последнюю очередь, и такие *переходные* живописные формы, которые не ассоциируются ни с какими реально существующими предметами — например, зазубренное устройство, соединенное в своей основе черной линией, в левой части картины посередине (d), или треугольник, похожий на веер или парус, в верхнем левом углу (n). Они, представленные в иллюзионистском ключе, чем-то *похожи* на реальные предметы. И уже совсем никаких предметных отношений — следовательно, никакого сходства — нельзя обнаружить в тех частях картины, которые разработаны только двухмерно, в различных цветах и на более-менее ясно отделенных друг от друга участках (p) — они, в основном, образуют пестрый мозаичный живописный фон, на котором (или перед которым) размещены как предметы изображения так и иконические либо шрифтовые знаки.

Если теперь ближе рассматривать и определять *переменные взаимоотношения* между отдельными, соседствующими и мнимо не связанными между собой изобразительными элементами, то, в процессе восприятия, откроется и пространственная объемность произведения. Оказывается, перед нами не просто плоскостный орнамент, а в высшей степени дифференцированное многоперспективное живописное пространство, без горизонта, без теней, организованное трояким образом: во-первых, пересечением предметов на изобразительном уровне (например, сабля/свеча, церковь/рыба); во-вторых, алогичным нарушением пропорций отдельных объектов (ср., лестница/церковь/рыба); в-третьих, путем различной степени предметного абстрагирования (ср. плоский схематизм красной стрелы [m], красной ложки [g] рядом с ними — смоделированные в цветовой перспективе цилиндр [h], церковь [e], лестницу [c], свечу [b]). Передний план этого прерывного художественного пространства определяет большая, парящая в воздухе сабля (a). Она объединяет все остальные представленные предметы, за исключением марионеточной полуфигуры, как бы в некие предметно-символические полукруглые скобки, и одновременно отдаляет, «отрезает» их от внешнего — по отношению к изображенному — мира.

На том же переднем плане зависли тщательно вырисованные буквы и части слов (1—5). Те, в свою очередь, из-за различия по цвету и пропорциям, пространственно отдалены друг от друга (ср. коричневое ЗА, которое, несмотря на ту же величину букв, как будто стоит *позади* бук-

восочетания ТМЕНИЕ, написанного серым, а также пространственное смещение слогов ЧАС и ТИЧ, достигаемое разной величиной букв. Все шрифтовые знаки пересекаются с прочими образными элементами, но никогда не перерезаются ими, что еще раз подчеркивает их нахождение на переднем плане. Кроме того, они, в основном, расположены горизонтально, что облегчает их чтение, — хотя тут же возникает и затруднение, поскольку фрагментация слов, их распад на слога дают повод для расширительного толкования значений, для выводов, которые предстоит сделать зрителю и читателю.

Два слова, написанные преимущественно заглавными буквами и разделенные на пять слогов (1—2, 3—5), Малевич расположил в картине на четырех строках: ЗАТМЕНИЕ ЧАСТИЧНОЕ. Это словосочетание обычно употребляется как терминологическое описание соответствующего природного явления. Но многократная фрагментация словосочетания оставляет место для выявления разных других уровней значений, следовательно, для новых истолкований. Так, буквосочетание ЗА (1) в правом верхнем углу картины можно читать и как начальный слог слова ЗАТМЕНИЕ, и как самостоятельное слово — предлог «за». Последнее толкование выводит на центральную идею поэтики русского авангарда, сформулированную в неологизме ЗАУМЬ: этим словом кубофутуризм определял *алогичное* или *трансрациональное* словесное искусство, творимое *впереди* или *позади* сферы действия разума.[31] То же слово «за», прочитанное наоборот, как палиндром, превращается в первое лицо единственного числа — это древнерусское личное местоимение «аз», оно же и первая буква славянской азбуки. Будет нелишним вспомнить здесь тот факт, что Малевич сказал о Крученых, что тот «был альфа зауми» и будет ею всегда оставаться[32].

Буква А играет доминирующую роль у Малевича. Она стоит в начале названий и других его картин 1913—1914 гг.: наряду с «Англичанином в Москве» это «Арифметика» (1913), «Авиатор» (1914) — в последнем случае буква А, большая, белого цвета, изображена в центре картины как первая буква слова АПТЕКА, и дополнительно перекли-

[31] См. по поводу слова «заумь» энциклопедическую статью: *Ziegler R.* «Zaum'» // Glossarium der russischen Avantgarde / Ed. A. Flaker. Graz, 1989. S. 512—534. Ср. также ретроспективную оценку «зауми» В. Шкловским (*Шкловский В.* О заумном языке // Русский литературный авангард / Под. ред. М. Марзадури и др. Тренто, 1990. С. 253—259.)

[32] *Малевич К. С.* В. Хлебников (прим. 1923) // Русская мысль. 1991. № 3885. С. 14 (pag. II).

кается с цифрой ноль — 0 — также, как и буква А, стоящей *в начале.*[33] Здесь возможна ссылка Малевича на текст Велимира Хлебникова, возникший в 1912—1913 гг. и опубликованный в 1914 г. под заголовком «Беседа Олега с Казимиром». Может ли имя «Казимир» у Хлебникова быть прямым намеком на Малевича, остается открытым, хотя относительная редкость этого имени, особенно в России, делает такое предположение возможным. В беседе Олега с Казимиром речь идет, помимо всего прочего, о «природе начального звука», «иной, чем остальных»: «А упорно стоит в начале материков — Азия, Африка, Америка, Австралия, хотя названия относятся к разным языкам. Может быть, помимо современности, в этих словах воскресает слог А праязыка, означавший сушу»[34].

В позднее написанном тексте «Художники мира» (1919) Хлебников делает следующий шаг от словесного к изобразительному искусству, толкуя отдельные буквы или звуки алфавита как пространственные координаты, и называя сам алфавит «кратким словарем пространственного мира», который, однако, тесно связан с миром «искусства» и «кисти»[35].

«ЧАСТИЧНОЕ ЗАТМЕНИЕ». Эта надпись логически не подкрепляется ни заголовком, ни предметами на картине. Размер, цвет и расстановка букв усиливают иконический характер слов, но совсем не мешают их прочтению — последнее, правда, затрудняется делением на слога. Текст предстает как сдучайное, живописно выполненное словосочетание; во всяком случае, он не определяет ни один из представленных предметов и не относится к названию. Размещается он как будто впереди — или над — живописной поверхностью, и частично словно накладывается на изображаемые пространство и предметы как неровный крупный растр. Может быть, Малевич выразил здесь свое скептическое отношение к языку, свое убеждение в том, что какое бы то ни было обсуждение слагаемых картины мешает ее восприятию, если совсем его не исключает. Если попробовать уйти от прямого истолкования текста, то можно прочитать его как непосредственно воплощенный в образе внутренний комментарий к самой картине. Тогда слово «ЗАТМЕНИЕ» будет истолковываться не только в своем прямом значении (потемнение), но также в переносном, как *помрачение* разума. Последнее значе-

---

[33] См. об этом наблюдения Л. Жадовой: *Shadowa L.* Ein Wort über Kasimir Malewitsch // Kasimir Malewitsch: Werke aus sowjetischen Sammlungen / Ausstellungskatalog Kunsthalle. Düsseldorf, 1980. S. 49.

[34] *Хлебников В.* Собр. произв.: В 5 т. Л., 1928—1933. Т. 5. С. 192.

[35] Там же. С. 219. См. об этом *Дуганов Р.* Велимир Хлебников. С. 154 и далее.

ние можно понимать как метафору любого затемнения смысла, и как раз это Малевич, следуя эстетике и поэтике кубофутуризма, стремился воссоздать, намеренно алогично распределяя предметы на картине.[36]

Этот алогизм проявляется также в том, как именно Малевич приписывает в нижней части полотна прилагательное «ЧАСТИЧНОЕ», относящееся к слову «ЗАТМЕНИЕ» (1—2). Слово разбито на три слога (3—5) по три буквы в каждом; слоги «ЧАС» и «ТИЧ» отделены друг от друга *свечой* (b), подчеркивающей вертикальную ось картины, — они расположены примерно на одной высоте, в то время как последний слог, НОЕ, спущен вниз, в середину. Слово «частичное» — производное от существительного «часть» — Малевич в своей картине действительно *разделяет на отдельные части.* Тем самым он не только обнажает значение слова, но и наглядно осуществляет кубофутуристский принцип разделения вещей и слов — так прилагательное получает визуальный смысл, оно *показывает* то, что обозначает.

Кроме того, разбивка на слоги позволяет по-разному читать словесные фрагменты, если воспринимать их вне контекста. Слог «ЧАС» (3) представляет собой и самостоятельное слово «час»; слог «ТИЧ», прочитанный наоборот — корень глагола «читать», прямо указывающего на процесс чтения. Заключительный слог «НОЕ», взятый в отдельности, произносится как прилагательное немецкого языка «neue» — «новый», что вновь возвращает к исходному для авангарда требованию обновления. Когда Малевич расширяет значения слов путем усложнения либо нарушения их прочтения, он действует в соответствии с требованием кубофутуризма, сформулированным как раз Алексеем Крученых:

> «…мы узнали, что для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше».[37]

Этот новый «беспорядок», часто именуемый «алогизм», «алогичность», присущ картине Малевича «Англичанин в Москве» в ее целостности, поэтому вовсе не ограничивается ее текстовым элементом. Как между так и позади словесных образов открывается пространство, заполненное несовместимыми, одновременно словно парящими в воздухе предметами; кажется, что здесь, в сложных ступенчатых комбина-

---

[36] Та же надпись — «частичное затмение» — есть на картине Малевича «Джоконда» (масло и коллаж на холсте, 1913—1914). Выражение «победа над солнцем» (то есть разумом) было программной, часто полемически заостренной (против символистов) метафорой, упоминаемой в разных текстах русских футуристов (ср. прим. 10).

[37] *Крученых А.* Новые пути слова. С. 68.

циях, перекрещивается много плоскостей. Бросаются в глаза алогичная взаимосвязь: с одной стороны, создающие пространство пересечения предметов, с другой стороны, полное нарушение пропорций, что противоречит любому иллюзионистскому ощущению пространства.

При взгляде на перекрещивания нужно было бы предположить, что непосредственно за *саблей* (a) находится *свеча* (b), за свечей *лестница* (c) и *церковь* (e), за ними *рыба* (f) и *ложка* (g), еще дальше в глубине красная *стрела* (m), а за стрелой — выпирающий вперед остов, на котором видны три параллельные *зубья* (d), а также *полуфигура* англичанина в стоячем воротничке (1) и цилиндре (h). За его маскообразным, наполовину скрытым за белой рыбой лицом распознается *полотно пилы* (i) с грубыми зубьями, а под ней еще одна надпись, как будто отодвинутая за плечи фигуры, в две выгнутые строки и тщательно выписанная: «СКАКОВОЕ ОБЩЕСТВО». Это словосочетание, во всяком случае, можно связать с нарративным заголовком (англичанин/скаковое общество); реалистическое, заключенное в рамку содержание (словно это табличка на доме или двери) ясно отличает его, формально и функционально, от остальных надписей, размещенных *впереди* изображения (6). За надписью «Скаковое общество» различимы, в еще большей пространственной глубине, странно деформированные *ножницы* (k).

Восприятие еще сильнее динамизируется из-за разного соотношения размеров объектов (изображенных частично на плоскости, частично в трехмерном пространстве) и неопределенного пространственного размещения чисто живописных частей картины. Взгляду открываются другие перспективы, а значит, и все новые значения; действует тот же самый эффект, что и на уровне слов, когда разделение слов на фрагменты приводит к смещению смысловых границ.

По правую сторону от лица *англичанина* расположены четыре объекта, состоящие явно в смысловом пересечении друг с другом, — это свеча, лестница, рыба и церковь. Они образуют, в иконографическом смысле, замкнутую группу религиозных, то есть христианских предметных символов, которые, уже в силу своего характера, контрастно и даже полемически противостоят остальным, скорее, тривиальным вещам — сабле, трезубцу, ложке, пиле, ножницам и таблице с надписью «Скаковое общество». Ни об одном из этих предметов, взятых в отдельности, нельзя сказать, что он как-то связан с фигурой *англичанина* либо с личностью Крученых. Кажется, что на такую связь, хотя бы и косвенную, Малевич намекает в *названии картины,* когда ассоциирует литературную отчужденность Крученых и чужеродность английского туриста в Москве. Здесь речь идет о художественной категории отчуждения

(остранения), синтезирующего в себе одновременно и чужое видение; Велимир Хлебников перенял ее позже в своем поэтическом портрете Крученых. У Хлебникова Крученых предстает «лондонским маленьким призраком», «мальчишкой в 30 лет», так же, как у Малевича — в твердых «воротниках», а его лицо «с девичьими глазами» похоже на «англиза крепостного», который «устал от книг».[38]

Различные, алогично связанные между собой объекты, окружающие и частично закрывающие полуфигуру англичанина, можно разделить на две неравные группы, если отрешиться от упомянутой христианской символики некоторых из них. Тем более, что на картине они действуют не как символы, а как предметные элементы художественной конструкции. Первая, меньшая группа состоит из *цилиндра* (h) и красной *ложки* (g) в центральной верхней части картины. Эти два вроде бы не связанных между собой объекта повседневности Малевич скрестил, конечно, потому, что ложка и цилиндр часто использовались русскими футуристами в их перформативных выступлениях в качестве опознавательного знака; с его помощью они бросали вызов «общественному вкусу».[39]

Различные визуальные архивные документы наглядно демонстрируют тот факт, что цилиндр, этот экзотический головной убор в творческих кругах Москвы того времени, принадлежал, однако, к повседневному костюму футуристов.[40] Существует также газетная фотография, датированная 8-ым февраля 1914 г., на которой запечатлен Малевич — участник уличной демонстрации, в жесткой черной шляпе, наподобие *англичанина в Москве*. Различимо также, что Малевич и его спутник прикрепили к отворотам своих пальто по большой деревянной ложке. Встречные — говорится в сопровождающем газетном сообщении — провожали их «удивленными взглядами»: «Одни хохочут. Другие возмущаются вслух: „Неужели к ним не может быть применен новый закон по борьбе с хулиганством?“».[41] Личное участие Малевича в этой демонстрации позволяет предполагать и у него потребность об-

---

[38] *Хлебников В.* Собр. произв.: В 5 т. Т. 3. С. 292.

[39] Ср. совместный манифест Бурлюка, Крученых, Маяковского и Хлебникова: «Пощечина общественному вкусу» [1912] // Манифесты и программы русских футуристов. С. 50 и далее.

[40] Об использовании цилиндра (в связи с творчеством комика Макса Линдера) см. *Лившиц Б.* «Полутораглазый стрелец». С. 443, 664 и др. Соответствующие фотографии воспроизведены в кн.: *Каменский В.* Танго с коровами [1914]. М. 1990. Илл. 12 (Бурлюк) и 13 (Маяковский).

[41] Фотография и газетный текст воспроизведены в выставочном каталоге Амстердамского Городского музея: Kazimir Malevich (1878—1935). Stedelijk Museum. Amsterdam, 1989. С. 77 (илл. 20).

щественного скандала, характерную для художественной культуры кубофутуризма в целом, и особенно сильно выраженную у Маяковского, Крученых и Ларионова.[42] «Тот, кто видел Малевича с большой деревянной ложкой в петлице, — вспоминал Михаил Матюшин в мемуарах, — Крученых с диванной подушечкой на шнуре через шею, Д. Бурлюка с ожерельем на раскрашенном лице, Маяковского в желтой кофте, не подозревал, что это пощечина его вкусу»[43].

Вообще, надо полагать, что ложка как орудие провокации возникла благодаря широко известной русской поговорке о *ложке дегтя*, которая испортила целую *бочку меда*. Деревянная ложка Малевича — это образно реализованная народная метафора, вызывающая в воображении какое-либо разрушение идеального гармонического состояния путем чужого агрессивного воздействия. У Малевича эта метафора, косвенным образом, становится дополнительным знаком футуристического *разрыва с нормой* и вытекающего отсюда эффекта отчуждения, наглядным примером которого и стала картина «Англичанин в Москве».

Остальные объекты, представленные Малевичем на картине, составляют вторую группу. Их всех объединяет *функция разделения*: сабля (a) рассекает, ножницы (k) разрезают, пила (i) распиливает, зубцы (d) разрывают. Что касается красной стрелы (m), то она как будто одновременно и разрывает и рассекает образное пространство. Прорыв и надрез принадлежат, как уже указывалось, к символическим операциям авангардистского словесного и изобразительного творчества, особенно русского кубофутуризма. Именно поэтому «Англичанин в Москве» — это не просто замаскированный портрет поэта, но, в обобщенном смысле, вид художественного манифеста, где в наглядной форме, на уровне метафорики, находят выражение как центральные постулаты авангарда так и деконструктивный метод самого Малевича. В пользу этого вывода говорит, кроме всего прочего, и то, что, например, *мотив пилы* (здесь он подчеркивается зубчатыми плавниками и хвостом рыбы) возникает у Малевича неоднократно и в других работах, что указывает на его программный характер.[44] Фактическим подтверждением вывода служит

---

[42] В картине «Англичанин в Москве» Малевич сначала хотел использовать настоящую дереванную ложку как элемент коллажа. См. об этом *Andersen T.* Malevich. P. 92. О перформативных скандалах русских авангардистов 1913 г. см. документацию: *Алексеева Л.* Ларионов. Гончарова. Маяковский // Литературная учеба. 1990. №. 3. С. 167—172.

[43] *Матюшин М.* Русские кубо-футуристы. С. 153.

[44] Мотив пилы находим в «Портрете И. В. Клюна» (1913) и в картине «Авиатор» (1914), но, конечно, наиболее известно литогрфическое изображение распиленной

уже упомянутый манифест «Слово как таковое» — его написали осенью 1913 г. Крученых и Хлебников, а Малевич проиллюстрировал. О футуристическом искусстве слова там говорится следующее:

> «Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего *языком* и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря».[45]

Стрела и *пила* — соответственно, объекты жизненной сферы «дикаря» и «цивилизованного человека» — соседствуют здесь в *одном* предложении как предметы-метафоры. По времени немного позже вышеуказанной цитаты Малевич вводит эти объекты и в свою картину, как некую легко опознаваемую, поливалентную художественную модель, в которой эстетика кубофутуризма выступает наглядно и комментируется исключительно образными средствами. Если же при этом писатель Алексей Крученых, на которого Малевич многократно ссылается в «Англичанине в Москве», практически не распознается как реальная личность (его образ не предстает в картине, а, наоборот, отчуждаясь, дробится, исчезает и обезличивается) — то это, несомненно, соответствует самоощущению художников-авангардистов той эпохи. Они не только протестовали против канонизированных классиков с их унаследованными авторитетами — в конечном счете, против самих авторитетов — но шли еще дальше: ставили под сомнение традиционную концепцию авторства. Так, в словесном и живописном искусстве вместо авторского творческого акта на первый план должны были выйти собственные законы и собственный динамизм, имманентно присущие самому художественному материалу. Именно Крученых в своей позднейшей работе о теории и технике сдвига в русской авангардистской поэзии вернулся к мысли о «проскоке сознания» и указал на то, что эти «проскоки» сами обусловлены приемом сдвига[46]: отныне этот автодинамический художественный процесс получает свой импульс не от идей, а от художественного материала и его структурного своеобразия;

женщины (1913—1914), выполненное Малевичем для книги Крученых и Хлебникова «Игра в аду». (Спб., 1914).

[45] Манифесты и программы русских футуристов. С. 56. Ср. также позднейшее постфутуристическое заявление Малевича: «Интеллект, функция разума, пребывает в фиктивном мире представлений. Он делает бесконечные усилия и выдумывает в одном случае алфабит, в других — разные пилы и напильники. Он верит, что сохранит с помощью алфабита свои „познания“ и сможет доказать реальность мира представлений. Пилами он хочет распилить мир. Но беспредметность нельзя ни объяснить, ни распилить» (*Malewitsch K.* Suprematismus: Die gegenstandslose Welt. S. 162 ff.; пер. с нем. — *И. Ч. Б.*).

[46] *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 35.

это значит, что новая форма — будь то текст или картина — также «создает новое содержание, а не наоборот»[47]. Автор не предстает более «творцом» художественных произведений, а только осуществляет — как инициатор, как исполнитель — их возникновение, то есть делает доступным их новое восприятие. Только благодаря ему они вообще могут возникнуть — как произведения искусства, а не как произведения художника.

Перевод с немецкого Ирины Черновой-Бургер

[47] *Крученых А.* Декларациия слова, как такового [1912] // Манифесты и программы русских футуристов. С. 64.

Илл. 1 Казимир Малевич «Англичанин в Москве» (1913/1914)

Илл. 2. Схема картины «Англичанин в Москве»
(рис. Ф. Ф. Ингольда)

ДАГМАР БУРКХАРТ
(Мангеймский университет)

АВТОР, ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ТЕКСТ У ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Мандельштам Иосиф автор этих разных эпиграмм, —
Никакой другой Иосиф не есть Осип Мандельштам.
О. Мандельштам: Антология житейской глупости (1925)

Тогда как в раннем русском формализме вовлечение психологических, философских и политических импликаций в истолкование литературных текстов отвергалось, а структурализм выделял в первую очередь исследование собственных законов литературы, постструктурализм — отнюдь не выступая за реанимацию биографизма — вполне позволяет постановку вопроса и новую дискуссию о субъективности отношения «автор — текст».[1]

Поскольку поэт, о котором пойдет речь, а именно, Осип Мандельштам, как никто другой из русских авторов в двадцатом веке окутан легендами и мифами, возникавшими вокруг его личности и творчества, отношение «автор — эмпирический жизненный контекст — текст» представляется в данном случае особенно сложным и проблематичным. Миф «Осип Мандельштам», в который немалый вклад своими мемуарами и устраиваемыми в ее квартире «неформальными семинарами»[2] внесла вдова поэта Надежда Мандельштам, подкреплялся с одной стороны специфически русским представлением о поэте как о пророке, моральном наставнике, даже святом, а с другой стороны — восходящей по меньшей мере к Радищеву и к декабристам традиции, согласно которой русский поэт — это критик режима и отщепенец[3]; собственно говоря, только в постсоветскую эру — в ходе демифологизации «писателя-святого»[4] — этот миф подвергся демонтажу и корректурам.

---

[1] См., напр., работы в сборнике: Individualität / Ed. M. Frank, A. Haverkamp. München, 1989.

[2] *Левинтон Г. А., Тименчик Р. Д.* Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама // Russian Literature. 1978. Vol. 6. P. 199.

[3] См. *Imendörffer H.* Nadežda Mandel'štams Memoiren. Dichterwitwentum als Lebensform und Schreibanlaß // Zwischen Anpassung und Widerspruch / Ed. U. Grabmüller, M. Katz. Wiesbaden, 1993. S. 215—216.

[4] *Beljaewa-Konegen S., Prigow D.* Tod des Heiligen Schriftstellers // Neue Rundschau. 1991. Jg. 102. Heft 3. S. 57—66.

Когда в июле 1991 г. состоялась первая международная конференция по Мандельштаму, долголетний исследователь Мандельштама Юрий Левин не выступил со своим объявленным докладом и обосновал свой отказ от выступления тем, что условия жизни в России изменились с 1986 г. в такой степени, что ему больше нечего сказать об Осипе Мандельштаме, так как для его поколения чтение и изучение этого поэта имело экзистенциальное значение для выживания: «Мандельштам был как бы символом, парадигмой существования свободной души в тоталитарном государстве»[5]. Иосиф Бродский, которого в одном из интервью спросили, что он думает об этом высказывании Левина, ответил: «В наше время речь шла о любви. Но теперь Мандельштам может рассчитывать на интерес»[6]. Таким образом, заявлено о новом, трезвом и критическом рассмотрении Осипа Мандельштама, и такое рассмотрение не обойдет и воспоминаний его вдовы, восприятие которых до сих пор почти всегда отличалось позитивной пристрастностью.

Выдвинутое Надеждой Мандельштам положение об исключительной связи жизни и творчества в случае Осипа Мандельштама, было заимствовано большим числом исследователей, особенно в отношении его т. н. позднего творчества.[7] Так, например, у Юрия Левина, как справедливо отметил Х. Имендёрффер[8], следует отметить отчетливую перемену в его представлениях об отношении «семантика поэтического текста — внетекстуальная реальность» применительно к Мандельштаму: если в 1975 г. он еще подчеркивает, что знание внетекстуальной действительности для понимания произведения является излишним, то в 1978 г., познакомившись, по всей вероятности, с мемуарами Надежды Мандельштам и подпав под их влияние, он задается вопросом «о том, включена ли судьба (биография) поэта в структуру его поэтического мира, то есть должен ли исследователь учитывать „судьбу“ (и попросту биографические данные) при анализе поэзии»[9]. Выделяя исключительное в жизни (страдания, муки и жертвы, противостояние режиму) и в творчестве Мандельштама — особенно в отношении тридцатых годов

---

[5] *Левин Ю. И.* Почему я не буду делать доклад о Мандельштаме // Русская мысль. 26. 7. 1991. С. 14; *его же.* Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. 3. P. 118. Note 21.

[6] Обратный перевод с нем. яз., цит. по: *Imendörffer H.* Nadežda Mandel'štams Memoiren… S. 223.

[7] *Гинзбург Л.* Поэтика Осипа Мандельштама // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т. 31. Вып. 4. С. 309—327; *Левин Ю. И.* Заметки…; *Dutli R.* Ossip Mandelstam «Als riefe man mich bei meinem Namen». Zürich, 1985; и др.

[8] *Imendörffer H.* Nadežda Mandel'štams Memoiren… S. 213—214.

[9] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 113.

—, Левин теперь отвечает утвердительно на поставленный выше вопрос и отмечает крайнюю степень переплетенности обеих сфер: «судьбы» и «искусства».

Поскольку, с моей точки зрения, можно исходить из того, что и творчество Мандельштама ни в коей мере не поддается сведению до автодокументального уровня, следует прежде всего обрисовать проблематику лирического высказывания. На этот счет принципиальные соображения были прежде всего высказаны Я. Славиньским в его статье о категории лирического субъекта, находящегося в неидентичном отношении к «реальной личности автора»[10]. К.-Д. Зееманн опирается в первую очередь на работы этого польского теоретика литературы и на Р. Шпиннера, формулируя свою коммуникационную модель лирического стихотворения и выделяя при этом пять иерархических уровней «отправитель — получатель» — три внутритекстуальных (1—3) и два внетекстуальных (4—5)[11]:

$$О_5 \Rightarrow О_4 \Rightarrow О_3 \Rightarrow О_2 \Rightarrow О/П_1 \Leftrightarrow О/П_1 \Rightarrow П_2 \Rightarrow П_3 \Rightarrow П_4 \Rightarrow П_5$$

О/П1 означает здесь редко встречающийся диалог фигур в повествовательных стихотворениях;

О/П2 лирический субъект стихотворения и адресат, к которому он обращается;

О/П3 идеальный, явно не выраженный/имплицитный автор, присутствие которого в произведении предполагается (часто обозначаемый по-русски как «образ автора»), и его подразумеваемый, постулируемый, реципиент;

О/П4 автор как конкретный создатель стихотворения и соответствующий его пожеланиям получатель;

О/П5 автор как целостная личность и конкретный, современный ему или позднейший читатель в совокупности их конкретных и в каждом случае определенных жизненных отношений — без литературной спецификации ролей.[12]

В. Вестстейн доводит это рассмотрение лирического «я» как созданной автором текстуальной инстанции до современной эпохи и приходит — поясняя свои мысли на примере Хлебникова, Маяковского, Пастернака и Ахматовой — к выводу о том, что «лирический субъект в поэзии

---

[10] *Sжawiński J.* Über die Kategorie des lyrischen Subjekts // Russian Literature. 1985. Vol. 18. P. 311.

[11] *Seemann K.-D.* Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht // Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag / Ed. J. R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid. München, 1984. S. 536.

[12] Ibidem. S. 537.

русского авангарда является плюралистическим». Тогда как в стихотворениях Маяковского и Ахматовой можно констатировать «много точек соприкосновения между лирическим „я“ и личностью поэта», у Пастернака «ощущения и эмоции связаны с лирическим „я“ не напрямую, а косвенно, через персонификацию природы и окружения или же через описание ролей, которые играет лирическое „я“», а лирический субъект у Хлебникова «то являет собой безличный голос, то автобиографического героя, то — некое „я“, уравниваемое с пророками, богами, мировыми и вселенскими стихиями»[13].

Лирический субъект Мандельштама, как предстоит еще показать, находится в непосредственной близости к лирическому «я» Ахматовой и Хлебникова.

По мысли О. Ронена, сочинения Мандельштама в их совокупности надлежит — на основании специфических рядов лексико-семантических повторов и густой сети ссылок на самого себя и цитатообразных субтекстов — рассматривать как один единственный текст, одну единственную структуру.[14] Однако в данной работе — по соображениям экономии и концентрации усилий — будет выделен частичный текст: созданные в Москве в 1930—1934 гг. «Новые стихи», которые позднее были названы «Московскими тетрадями». Речь идет — если следовать предложенному Ю. Левиным[15] делению лирического творчества Мандельштама на периоды — о 4-ой фазе, которой предшествовали 1-ая фаза (1908—1915 гг.: сборник «Камень»), 2-ая фаза (1916—1920 гг.: сборник «Tristia») и 3-ья фаза (1921—1925 гг.: «Стихи»). Иными словами, о предпоследней фазе, за которой следует только 5-ья, воронежская, фаза 1935—1937 гг. (в 1938 г. Мандельштам умирает в лагере под Владивостоком).

Причины для выбора именно этого корпуса текстов коренятся в том факте, что «Московские тетради» возникли в сравнительно завершенный, в поэтико-семантическом отношении отчетливо маркированный промежуток времени: в 1930 г., по возвращении из в высшей степени плодотворного путешествия по Кавказу и Армении, которое было пережито им как путешествие в мифически расширенное эллинистическо-христианское Средиземноморье, Мандельштам в первый раз после пятилетнего перерыва вновь пишет стихи и продолжает писать их до свое-

---

[13] *Weststeijn W. G.* Das lyrische Subjekt // Glossarium der russischen Avantgarde / Ed. A. Flaker. Graz; Wien, 1989. S. 382—383.

[14] *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысль в поэтике Осипа Мандельштама // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky / Ed. R. Jakobson, C. H. van Schoonefeld, D. S. Worth. The Hague; Paris, 1973. C. 370—371.

[15] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 111.

го ареста в 1934 г. и последовавшей за ним ссылки. Причиной столь продолжительного молчания был пережитый им глубокий кризис.[16] Самое позднее с 1928 г. Мандельштам подвергается преследованиям. В «Московских тетрадях» он вновь обретает свой поэтический язык и своенравно вступает в диалог со своей эпохой («Пора вам знать, я тоже современник»)[17]. В 1931 г. он пишет одно из своих наиболее роковых по последствиям стихотворений, отвергшее волчью кровь века (под которой подразумевался и социализм в России, выродившийся в сталинизм, и набирающий силу фашизм) и послужившее — наряду с написанной в 1933 г. под впечатлением ужасных последствий сталинского раскулачивания[18] открытой эпиграммой против Сталина — одной из главнейших причин для его первой ссылки.

Москва, «буддийская», обезображенная «ассирийским» тоталитаризмом Сталина Москва (ср. «В год тридцать первый от рождения века/Я возвратился, нет — читай: насильно/Был возвращен в буддийскую Москву», 1931; I, 180) «едва ли когда бы то ни было могла означать для Мандельштама родину. Поэтому в «Московских тетрадях» он задался целью еще раз сказать, что его настоящая родина есть европейская культура», — пишет Р. Дутли. Он справедливо характеризует московские стихи, «этот гневный лирический дневник строптивого современника и поэтического собеседника всех эпох», для которого поэзия — это по меньшей мере «мифическое предсуществование, пракнига, изначальный сон человека, чистая универсальность», еще и как поэзию памяти и как выражение предчувствий смерти, которым противостоят «вспышки чистой витальности» («Держу пари, что я еще не умер…», I, 181) и воля к жизни, приверженность к которой подобна лейтмотиву и цитирует прообразы Шенье и Пушкина.[19] Но в феврале 1934 г. (уникальная антисталинская эпиграмма уже получила известность) Мандельштам говорит своей поэтической коллеге по акмеизму и старинному другу Анне Ахматовой: «Я к смерти готов»[20].

---

[16] См. *Воздвиженский В. Г.* Мандельштам в тридцатые годы // Слово и судьба: Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М. 1991. С. 271—272; *Мандельштам Н.* Воспоминания. New York, 1970. Гл. 36 и 37.

[17] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М. 1990. Т. 1. С. 178. В дальнейшем сноски на это издание в тексте статьи с указанием тома римской цифрой, а страницы — арабской.

[18] См. *Мандельштам Н.* Воспоминания. Гл. 35.

[19] *Dutli R.* Atemluft, Zorn, Requiem // Mandelstam O. Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte. Gedichte 1930—1934 / Ed. R. Dutli. Zürich, 1986. S. 260—265; *его же.* Ossip Mandelstam «Als riefe man mich bei meinem Namen»… S. 167—168.

[20] *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 219.

Левин в своей выделяющейся богатством мыслей и материала статье 1978 г. справедливо отмечает, что «вопрос не в том, должен ли, может ли, имеет ли право» исследователь учитывать биографические данные при анализе поэзии, «а в том, какой анализ окажется адекватнее поставленным целям»[21], и сопоставляет московский период творчества по признаку тем и мотивов с предшествующими[22] и последующими[23] периодами и охарактеризовал его следующим образом: «Конфликт с „веком“ продолжается, но противостоящее стало слишком огромно, непреодолимо и страшно. „Я“ — заведомо жертва, но „поволчьи выть“ несогласен даже на краю гибели […] Возникает острое ощущение ущербности настоящего по сравнению с прошлым […] Но вот, рядом и параллельно, появляется как бы второе дыхание, нарастает чувство привязанности к миру, ощущение свободы и даже легкости […] В противовес отщепенству и подавленности — утверждение своей цельности и непобежденности»[24].

В методическом отношении Левин поступает следующим образом: он прослеживает и анализирует семантическую эволюцию поэтики Мандельштама, которая — в соответствии с самоощущением и мировоззрением автора, становящимися в 20-е и особенно в 30-е годы все более негативными — все заметнее смещается в сторону элиминации прекрасного: «Стихи перестают быть „красивыми“», их определяющими признаками становятся «нечетность», «фрагментарность», «недискретность», «неметричность», «разговорный синтаксис» и «непоэтическая лексика». Сюда же относится и произведенное Левиным семантико-содержательное распределение лексем «некрасивого», специфицированных на «отвратительное», «резкое», «болезненное», «угрожающее», «мертвое», «ядовитое», «неуклюжее» и «кривое» и — что знаменательно — доминирующих в «Новых стихах»[25].

Примечательно, что в поздних сочинениях Мандельштама радикально усиливается и несущая семантическую нагрузку звуковая инструментовка стиха. Левин, приводящий в приложении к упомянутой статье обширный материал по «звуковой организации стиха» Мандельштама, подчеркивает:

> «…если „рядовые“, общепринятые, конвенциональные приемы — звуковые переклички между словами, обычные внутренние рифмы, аллитерации — приблизительно одинаково распространены во всех периодах, то особо

[21] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 113.
[22] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 118 и сл.
[23] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 122 и сл.
[24] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 120—121.
[25] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 124, 146.

изощренные и необычные приемы встречаются почти исключительно в 30-х годах […]. Так, из 92 зафиксированных случаев паронимики, 78 приходятся на „Новые стихи“ и „Воронежские тетради“ (в том числе 39 — на стихи 1937 года). Только в „Новых стихах“ и „Воронежских тетрадях“ встречаются многократные паронимии, паронимическая внутренняя рифма, игра на однокоренных или повторяющихся словах и омонимах. Таким образом, здесь также видно стремление к активизации роли звуковой материи, причем именно в тех аспектах, которые непосредственно соприкасаются с семантикой стиха (паронимия vs. обычная аллитерация)».[26]

К этому логически примыкает мой тезис о том, что именно в стихотворениях позднего Мандельштама лирическое «я», крайне сближенное здесь с конкретным и подразумеваемым, имплицитным автором, особым, анаграмматически зашифрованным образом вписывается в тексты. Согласно радикальной формулировке И. Месс-Бейер: «В тридцатые годы „разговор“ Мандельштама со своей кровавой эпохой с „пеньковой“ душой дошел до стадии, когда необходимость зашифровки стихов стала вопросом жизни и смерти не только поэта, но и поэзии»[27].

Так, например, функцией рекуренции слогов «ос» является не только, как считает Левин[28], «внутренняя рифма»: ведь звуковая сеть скрывает в себе семантическую значимость, которая связывает имплицитного поэта и лирический субъект метапоэтическим образом — фатальное совпадение имен делает это возможным! — с отрицательным полюсом диктатора и палача, а с другой стороны — с положительным полюсом представителей мировой поэзии в мандельштамовской модели мира:

–		+
Иосип, Оська	Осип	Осип, Оська
(Сталин)		(Мандельштам)
оспа	ось	Иосиф-плотник
оса		Тассо
Москва		Ариосто
роскошь		Тоскана
Осетин		тоска
гроза		голос
стрекоза		соль
Ассириец		солнце
власть		соловей
маска		воздух
		разночинец

Это относится не к антисталинской эпиграмме (1933; I, 197):

---

[26] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 135.

[27] *Месс-Бейер И.* Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов // Russian Literature. 1991. Vol. 29. С. 243.

[28] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 164.

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются глазища
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подкову, дарит за указом указ —
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него — то малина
И широкая грудь осетина.

Здесь имеется неприкрытая денотация тирана, обличаемого в стиле *гипер*семиоза, как в стихотворениях Шенье (функцию усиления и здесь выполняет звуковая инструментовка на «ж» и «ш», вызывающая в памяти «Джугашвили», а также аллитерация на «к», ассоциирующая между собой «Кремль», «кровь», «казнь» и т. п.). Анаграмматическая зашифровка наблюдается в многочисленных стихах этого периода, в которых явно не выраженный истинный смысл раскрывается на глубинном уровне *гипо*семиоза. Надежда Мандельштам пишет о стихах 30-х годов:

> «…есть и совершенно прямые, в лоб, высказывания и сознательная зашифровка смысла. В Воронеже к нам однажды пришел „любитель стихов“ полувоенного типа […] и долго любопытствовал, что скрывается под „бежит волна волной, волне хребет ломая…“. „Уж не про пятилетки ли?“ О. М. расхаживал по комнате и удивленно спрашивал: „Разве?“ […] „Как быть, — спросила я потом О. М., — если они во всем будут искать скрытый смысл?“ „*Удивлятся*“ [курсив мой — *Д. Б.*] —, ответил О. М. До меня не сразу доходил второй план, а О. М., зная, что я могу оказаться „внутри“, стихов не комментировал: искреннее удивление могло, если не спасти, то во всяком случае облегчить участь».[29]

И она завершает это примечание с непревзойденной самоиронией: «Идиотизм и полное непонимание вещей у нас ценилось и служило отличной ширмой»[30].

Речь идет о феномене маскирующего «эзопова языка» у Мандельштама, которой, наряду с другими исследователями, анализирует П. Зееман, характеризующий его на материале ряда стихотворений (глав-

---

[29] *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 179.
[30] Там же.

ным образом поздних), как сложное напластование из «frames of reference»[31]. Вдова поэта повествует — со своей точки зрения — о том, как Мандельштам в 1937 г., чтобы спасти свою жизнь[32], заставлял себя писать «Оду» Сталину, но одновременно писал полубессознательно цикл стихов, «совершенно на нее непохожих, противоположных ей, как будто здесь действовал закон об отдаче пружины»[33], причем в стихе как оды, так и цикла заметно доминирует слог «ос» и наблюдается рекуренция звука «с».[34]

Надежда Мандельштам однако не идет на то, чтобы сделать адекватный вывод и попытку истолкования[35], вроде той, которую я, опираясь на столь решающий для поэзии Осипа Мандельштама прием *анаграммы*[36], хотела бы вынести на обсуждение. «Мотивированность мандельштамовского слова проявляется уже в таком характерном приеме как анаграмма, соединяющая самый низкий, графический уровень поэтического текста с высшими уровнями плана содержания», — пишет Ронен и отмечает усиление роли этого приема, к которому акмеист Мандельштам прибегал с самого начала: название его первого сборника стихотворений «Камень» находится в анаграмматической связи с *акме* (гр. «острие, вершина»)[37].

Подобно тому как Р. Якобсон в своих лекциях о стихотворении «Возьми на радость» указал на то, что в его второй строфе, по-видимому, зашифровано имя *Харон* (услы<u>ха</u>ть, ме<u>ха</u>, стра<u>ха</u>), а В. Н. Топоров[38] и

---

[31] *Zeeman P.* The Later Poetry of Osip Mandelstam. Amsterdam, 1988. Pp. 21, 68 и сл.

[32] См. Гаспаров, отвергающий этот тезис, и Фрейдин, говорящий об экзорсизме: *Гаспаров М. Л.* Метрическое соседство «Оды» Сталину // Mandelstam Centenary Conference (London 1991) / Ed. R. Aizlewood, D. Myers. London, 1994. P. 108. Note 4; *Freidin G.* A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and his Mythology of Self Presentation. Berkely, 1986. P. 269.

[33] *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 216.

[34] *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 218.

[35] Я узнала об исследовании Фрейдина по Мандельштаму только после того, как сформулировала свой тезис. Однако я с удовлетворением отметила, что и он приходит к выводу (см. прежде всего его главу «Two Josephs»), что выраженное в поэзии отношение «Мандельштам — Сталин» является в некотором роде отношением близнецов: «Stalin, the demonic „other“ of a true charismatic Russian poet» (*Freidin G.* A Coat… Pp. 241 f., pp. 264—268).

[36] *Лотман Ю. М.* О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Труды по знаковым системам. 1979. Т. 11. С. 104—105.

[37] *Ронен О.* Лексический повтор… С. 368.

[38] *Топоров В. Н.* К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре тескта / Под ред. Т. В. Цивьян. М., 1987. С. 214, 229.

Р. Циглер[39] выявили анаграмматические структуры, связанные с палиндромом *мир = Рим*, я позволю себе утверждать, что в многочисленных стихах Мандельштама 30-х годов заложено в качестве анаграмматического подтекста с помощью семантизации звуковых повторов имя «Сталин — Иосиф Виссарионович Джугашвили» — и связанные с ним понятия («Кремль», «палач», «казнь», «кровь», «волк» и др.). Речь здесь идет как бы о выворачивания имен богов или героев, которые — как показал Ф. де Соссюр — были в виде анаграмм вписаны в античные молитвы, заклинания и гимны, чтобы в согласии с архаическим образом мышления увеличить этим силу слова.[40] Это зашифрованные на манер загадок послания, которыми автор через свой лирический субъект обращается к современникам и потомкам: реляции об овладевшем его современниками ужасе деспотии, с одной стороны, и послания о светлой мировой культуре и непреходящем поэтическом слове, с другой. Этот тезис должен быть подвергнут верификации на нескольких взятых в качестве примера стихотворениях. Обратимся, прежде всего, к стихотворению «Полночь в Москве» (1931; I, 177 и сл.)

Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето.
С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных.
В черной оспе блаженствуют кольца бульваров…
Нет на Москву и ночью угомону,
Когда покой бежит из-под копыт…
Ты скажешь — где-то там на полигоне
Два клоуна засели — Бим и Бом,
И в ход пошли гребенки, молоточки,
То слышится гармоника губная,
То детское молочное пьянино:
— До—ре—ми—фа
И соль—фа—ми—ре—до.

Бывало, я, как помоложе, выйду
В проклеенном резиновом пальто
В широкую разлапицу бульваров,
Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинном,
Где арестован медведь гуляет —
Самой природы вечный меньшевик.
И пахло до отказу лавровишней…
Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен…

---

[39] *Ziegler R.* Anagramm // Glossarium der russischen Avantgarde / Ed. A. Flaker. Graz; Wien, 1989. S. S. 120—121.

[40] *Starobinski J.* Wörter unter Wörtern: Die Anagramme von Ferdinand de Saussure. Frankfurt etc., 1980. S. 21 ff.; *Топоров В. Н.* К исследованию анаграмматических структур. С. 215 и сл.

Я подтяну бутылочную гирьку
Кухонных крупно скачущих часов.
Уж до чего шероховато время,
А все-таки люблю за хвост его ловить,
Ведь в беге собственном оно не виновато
Да, кажется, чуть-чуть жуликовато…

Чур, не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать —
    для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
    Мы умрем как пехотинцы,
Но не прославим не хищи, ни поденщины, ни лжи.

Есть у нас паутинка шотландского старого пледа.
Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру.
Выпьем, дружок, за наше ячменное горе,
Выпьем до дна…

Из густо отработавших кино,
Убитые, как после хлороформа,
Выходят толпы — до чего они венозны,
И до чего им нужен кислород…

Пора нам знать, я тоже современник,
я человек эпохи Москвошвея, —
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
    Попробуйте меня от века оторвать, —
    Ручаюсь вам— себе свернете шею!

Я говорю с эпохою, но разве
Душа у ней пеньковая и разве
Она у нас постыдно прижилась,
Как сморщенный зверек в тибетском храме:
Почешется и в цинковую ванну.
— Изобрази еще нам, Марь Иванна.
    Пусть это оскорбительно — поймите:
    Есть блуд труда и он у нас в крови.

Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфомь,
К Рембрандту входит в гости Рафаэль.
Он с Моцартом в Москве души не чает —
За карий глаз, за воробьиный хмель.
И словно пневматическую почту
Иль студенец медузы черноморской
Передают с квартиры на квартиру
Конвейером воздушным сквозняки,
    Как майские студенты-шелапуты.

Значимой является здесь рекуренция слога «ос»/«ас» (с учетом аканья), который выступает в графическом представлении «ос», «оз», «ас», «аз» либо в перевернутом виде, либо анаграмматически распределенным на лексему «с…о» и является элементом того феномена, который в трех местах «роскошь, крупноскамущих, оскорбительно» заложен в текст в своей полной форме «оска» и помимо того в сокращенной версии «оск», «ско» (четыре раза в лексеме «Москва»; далее в лексемах «детское», «майские»): это центральное у Мандельштама кодовое понятие «Оська», просторечная, уменьшительная или уничижительная форма имени «Иосиф»/«Осип». На то, что здесь в первую очередь имеется в виду Сталин и сталинщина, указывают такие лексемы как «оспа» (лицо у Сталина было изрыто оспинами, и в народе его звали «рябой»; ср. также в «Четвертой прозе» 1929—1930 гг. относящиеся к Сталину насмешливые стихи «Черная оспа/Пошла от ФОСПа» и отождествление Сталина с «рябым чертом» — II, 95, 92), «буддийское» (негативно коннотированная у Мандельштама мифологема, означающая статичные, тоталитарные формы господства)[41], «убитые, как после хлороформа […] толпы» (указание на усыпляющую ложь сталинистской пропаганды), «полночь» (в полночь наступает та длящаяся до рассвета пора, когда бесчинствуют бесы), «арестованный медведь», олицетворяющий российские аресты и служащий обозначением отравленной террором эпохи «Москвошвея» (ср. также «меньшевик» и «лавровишней», представляющие в своей совокупности звуковую аллюзию на «Джугашвили»). Лирическое «я» этого стихотворения — это «отмеченный отказом современник», а его время — это время чумы; этот «разночинец» XX века (а с точки зрения Мандельштама Данте тоже был разночинцем) жаждет «кислорода» (= свободы) и «воздушного конвейера сквозняков», а когда Рембрандт и Рафаэль как представители мировой культуры приходят «в гости» и встречаются в «Москве с Моцартом», он принимает в этом участие: ведь он один из них — «соль» земли.

Весьма сходные звукоанаграмматические отношения присутствуют в таких стихах, как «Колют ресницы» (1931), «За гремучую доблесть» (1931), «Довольно кукситься» (1931), «Квартира тиха, как бумага» (1933), «10 января 1934 г.» (1934) и др. И в стихотворении «А посреди толпы» (1934) из посвященного А. Белому цикла (I, 209), одном из последних текстов московского периода, мы вновь встречаем релевантные для мифопоэтики Мандельштама анаграммы:

---

[41] См. *Meskin V*. Ossip Mandelstam // Die Tageszeitung. 5. 5. 1987. S. 11—13; *Dutli R*. Ossip Mandelstam «Als riefe man mich bei meinem Namen»… S. 216; *Baines J*. Mandelstam: The Later Poetry. Cambridge; London, 1976. P. 35.

А посреди толпы, задумчивый, брадатый,
Уже стоял гравер — друг меднохвойных досок,
Трехъярой окисью облитых в лоск покатый,
Накатом истины сияющих сквозь воск.
Как будто я повис на собственных ресницах
В толпокрылатом воздухе картин
Тех мастеров, что насаждают в лицах
Порядок зрения и многолюдства чин.

Помимо рекурентных слогов «ос» и «оск» с их уже рассмотренным семантическим значением здесь появляются как бы аблаутные формы «ес», «ис», соединяющие образ поэта, к которому относятся лексемы «гравер» (= художник) и «друг меднохвойник доск» (аллюзия и на факира, страдальца, аскета), с ключевой лексемой «истина»: взор — «зрение» — широко раскрытых глаз — «как будто я повис на собственных ресницах» — страшного земного духа «Вия» (ср. одноименную повесть Гоголя!) с поднятием век убивает (немаловажно, что Вий неоднократно появляется и в «Четвертой прозе»), и преданное истине поэтическое зрение так же уничтожает ложь.[42]

С другой стороны, к этому же четвертому периоду творчества Мандельштама относятся стихи, как, например, «Ариост» и «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг» (1933—1935; I, 194—195), в которых выделяется правый полюс осевой схемы посредством позитивно коннотированных, содержащих «ос» лексем, таких как «солнце», «соль», «солено», «голос», «восторг», «золотистый», «язык», «рассказывай», и прежде всего «Ариост» и «Тассо» (называемый по имени или подразумеваемый намеком в стихах «Когда бы чаще ты таких мужей рожала,/Феррара черствая!»), лексем, с которыми лирический субъект, наслаждаясь универсальным языком поэзии и глоссолалии, надеется слиться («сольем»); он празднует присутствие в современности — несмотря на угрожающий ей фашизм — передаваемой из поколения в поколение мировой культуры, причем в последней строке «…И мы бывали там. И мы там пили мед…» цитатой из «Руслана и Людмилы», как заклинанием, в современность вновь вызывается Пушкин.

Как в этом, так и в других текстах распределяются по обоим полюсам ключевые лексемы, родственные не в звуковом плане (т. е. на уровне выражения), а в плане семантическом (т. е. на уровне содержания):

— «ос»	:	+ «ос»
Сталин		Петрарка, Данте

[42] См. *Ziegler R.* Anagramm. S. 120. Там отмечается анаграматическая связь Вия с негативно коннотированными у Мандельштама мифологемами «Киев» и «век».

палач, плаха, плата	плетение, пряха
кровь, волк	ткань, нить
казнь	песнь
жирный	петь
Джугашвили	повествование
чума, черт, смерть	пить
душно, не дышать	мед

В стихах об Ариосте «чума» является относящейся к «солдатам» негативной ключевой лексемой с коннотативным значением «Сталин»; эта же лексема образует в «Фаэтонщике» (1931; I, 183) центральную изотопию:

ФАЭТОНЩИК

На высоком перевале
В мусульманской стороне
Мы со смертью пировали —
Было страшно, как во сне.

Нам попался фаэтонщик,
Пропеченный, как изюм,
Словно дьявола погонщик,
Односложен и угрюм.

То гортанный крик араба,
То бессмысленное «цо», —
Словно розу или жабу,
Он берег свое лицо:

Под кожевенною маской
Скрыв ужасные черты,
Он куда-то гнал коляску
До последней хрипоты.

И пошли толчки, разгоны,
И не слезть было с горы —
Закружились фаэтоны,
Постоялые дворы…

Я очнулся: стой, приятель!
Я припомнил — черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми

Он безносой канительно
Правит, душу веселя,
Чтоб вертелась каруселью
Кисло-сладкая земля…

Так, в Нагорном Карабахе,
В хищном городе Шуше
Я изведал эти страхи,

Сопородные душе.

Сорок тысяч мертвых окон
Там видны со всех сторон
И труда бездушный кокон
На горах похоронен.

И бесстыдно розовеют
Обнаженные дома,
А над ними неба мреет
Темно-синяя чума.

Аллитерация на «ч» связывает лексему «чума» с лексемой «черт», а последняя, в свою очередь, через значимую рифму соотносится с лексемой «мертвый» (а значит, и с лексемой «смерть», ср. «мы со смертью пировали»). Кроме того, аллитерация на «с» и инструментовка на «ш» с их искусным звуковым переплетением указывают на того, кто имеется в виду под «фаэтонщиком»: а именно — на «Сталина-Джугашвили». («В Шуше то же как у нас […] чумный председатель, некто в маске, от которого мы зависим», — сказал Мандельштам после путешествия по Кавказу.)[43]

Анаграмматические звуко-семантические структуры содержатся и в иронически окрашенном стихотворении «Я скажу тебе с последней прямотой» (1931; I, 170), только здесь доминирует аллитерация на «п», и являющаяся для Мандельштама в некотором роде мифопоэтической лексема «чума» присутствует не в явном, эксплицитном виде, а в имплицитной, напоминающей загадку аллюзии, скрытой в имени Мэри, одной из фигур пушкинского «Пира во время чумы». Инструментовка на «п» также служит напоминанием об этом скрытом первичном тексте: «пир», «пить», «пей» — и его авторе Пушкине, которого Мандельштам бесконечно ценил.

В стихотворении «Сохрани мою речь» (1931; I, 175—176), в котором косвенно содержится аллюзия на позитивно коннотированный «alter ego» в образе Иосифа-плотника (в результате чего лирический субъект как бы отождествляется с Христом[44], инструментовка на «л» вызывает в памяти в качестве анаграмматического подтекста лексему «палач»: «плахи — Сталин».

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

[43] См. *Мандельштам Н.* Книга третья. Париж, 1987. С. 162—164.
[44] См. *Месс-Бейер И.* Эзопов язык… С. 346.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье,—
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду,—
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесу топорище найду.

Главной темой этого виртуозного и загадочного текста является деятельность и призвание поэта, которого ожидает смертная казнь как, в некотором роде, плата за обеспеченное ему его поэзией бессмертие (ср. равенство «казнь — песнь» и в «Стихах памяти А. Белого», 1934; I, 206—207). А Ханзен-Лёве использует для этой акмеистической центрированности смерти меткое выражение «танатопоэтика»[45].

И если в тексте «Старый Крым» (1933; I, 196—197), темой которого является голодная смерть кулаков в ходе сталинской насильственной коллективизации, которую конкретный автор Мандельштам наблюдал с безграничным ужасом в качестве свидетеля, обращает на себя внимание рекуренция «ал(и)» (как, кстати говоря, и в тексте 1931 г. «Сегодня можно снять декалькомани»; I, 182—183, в котором речь идет о «разбойнике Кремля»), то таким образом гипосемиотизируется виновник, а именно «Сталин» как убийца:

СТАРЫЙ КРЫМ

Холодная весна. Голодный Старый Крым,
Как был при Врангеле — такой же виноватый.
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,
Такой же серенький, кусающийся дым.

Все так же хороша рассеянная даль —
Деревья, почками набухшие на малость,
Стоят, как пришлые, и возбуждают жалость
Вчерашней глупостью уркашенный миндаль.

Природа своего не узнает лица,
И тени страшные Украины, Кубаны…
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца…

Значимым является здесь (как и в тексте «За гремучую доблесть», который в высокой степени закодирован как в анаграмматическом, так и в интертекстуальном плане [1931; I, 171—172]: в нем находит развитие оппозиция «veltro — lupa» из «Ада» Данте и содержится аллюзия на

[45] *Hansen-Löve A.* Mandel'štam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism. To Honor V. F. Markov / Ed. R. Vroon, J. E. Malmstad. Moscow 1993. Pp. 121—157.

«Песнь о Роланде» в качестве первичного текста с идеологемой «умирая победить/побеждая умереть»)[46] присутствие служащего орудием казни «кольца» (с его обусловленной звуковым подобием семантической связью с лексемами «кость», «кровь», «волк», причем именно последняя лексема имеет почти неприкрытое коннотативное значение «Сталин»); подобным же образом в других текстах (как, например, в стихотворении «Сохрани мою речь») «топор» и его лексические производные («топорище») или же близкие в звуковом отношении комплексы («Петровской, терпенья, отразилась, построить»[47]) коннотируют отсечение головы как способ исполнения смертной казни во времена Петра I и французской революции (аллюзия на смерть А. Шенье, ставшую в «Четвертой прозе» Мандельштама предметом парадоксального утверждения, что казненный поэт в свою очередь казнил литературу — читай: официальную[48]).

В целом ряде стихов Мандельштама темой становится *дыхание*, символ свободы — в первую очередь поэтической свободы (ср. также «Четвертая проза», II, 92: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух»). Внетекстуальное соотношение с конкретным автором присутствует в связи с тем фактом, что он — об этом свидетельствует его вдова[49] — по мере усиления политических репрессий с середины 20-х годов все сильнее[50] страдал от одышки и сердечных приступов, связанных с грудной жабой. Именно в текстах наподобие стихов «Колют ресницы», «Сегодня можно снять декалькомани», «Я с дымящей лучиной вхожу» (все они созданы в 1931 г.; а Бройде показал, что топика дыхания уже и ранее встречается у Мандельштама, например, в 1921 г., году расстрела акмеиста Гумилева, в стихотворении «Концерт на вокзале», затем в «Я по лесенке приставной» 1922 г. и в «1 января» 1924 г.), в которых появляются такие обороты, как «душно», «с каждым днем дышать все тяжелее» и «я не дышу», которые своим звуковым обликом на первом уровне дают ономатопоэтическое воспроизведение свистящего хрипа одышки, а на втором, более глубоком референтном уровне анаграмматически записывает имя виновника наруше-

---

[46] См. *Dutli R.* Ossip Mandelstam «Als riefe man mich bei meinem Namen»… S. 262—263.

[47] См. *Лотман Ю. М.* О соотношении… С. 109.

[48] См. *Dutli R.* Ossip Mandelstam «Als riefe man mich bei meinem Namen»… S. 167.

[49] *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 170—171.

[50] См. об этом *Broyde S.* Osip Mandel'štam and his Age. Cambridge; London, 1975. C. 186, который проводит сравнение с суждением Блока о смерти Пушкина из-за нехватки исторического воздуха.

ний дыхания: «Джугашвили». Нечто подобное обнаруживается в стихотворении «Я с дымящей лучиной вхожу» (1931)[51]:

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
Дай-ка я на тебя погляжу —
Ведь лежать мне в сосновом гробу!

А она мне соленых грибков
Вынимает в горшке из-под нар,
А она из ребячьих пупков
Подает мне горячий отвар.

— Захочу, — говорит, — дам еще…
Ну, а я не дышу, — сам не рад.
Шасть к порогу — куда там! — в плечо
Уцепилась и тащит назад.

Тишь да глушь у нее, вошь да мша,
Полуспаленка, полутюрьма.
— Ничего, хороша, хороша!
Я и сам ведь такой же, кума.

Значимая рекуренция «ж/ш», анаграмматически денотирующая диктатора, усиливается дальнейшими семантическими указаниями: под «избой» подразумевается подобное гробу жилище окруженной хтоническими зверями ведьмы и повелительницы царства мертвых в русской волшебной сказке, «Бабы Яги», воплощенной лжи (прозвище — «Неправда»), на которую обращает свой взгляд лирический субъект. Она субституирует Сталина, о котором (как пишет Надежда Мандельштам) в 30-е годы в народе рассказывали, что у него на одной руке шесть пальцев (аномалия, которую следует понимать как знак бесовской породы, в первую очередь — сатаны). Последняя строка стихотворения указывает на то, что ложь уже вездесуща, и лирическое я тоже не может от нее спастись, уже заразилось от нее и как бы породнилось с нею («кума»).[52]

Я полагаю, что в непосредственной близости к стихам, разрабатывающим ключевую лексему «душно», следует по причине звукового и семантического подобия поместить тексты этих лет, в центре которых лексема «страшно», а с ней и «страх». Например, открывающие московскую фазу стихи «Куда как страшно нам с тобой» (1930; I, 160), в которых функцию гипосемиозы выполняет и звуковая инструментовка на «к», аллюдирующая на «кремль», «кровь», «казнь» и т. д.:

---

[51] *Mandelstam O*. Mitternacht in Moskau. S. 66.

[52] См. также: *Dutli R*. Notizen // Mandelstam O. Mitternacht in Moskau. S. 227; и С. С. Аверинцев, который говорит о мотиве «совиновности, сопричастности» (*Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. 1990. Т. 1. С. 55).

Куда как страшно нам с тобой,
Товарищ большеротый мой!

Ох, как крошится наш табак,
Щелкунчик, дружок, дурак!

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом,

Да, видно, нельзя никак…

С другой стороны — и это вновь выделяет позитивный полюс осевой схемы, представляющей мандельштамовскую модель мира — несколько вздохов действуют как освобождение: такова формулировка в первых двух вариантах «Восьмистиший» (1933—1935; I, 200—201):

ВОСЬМИСТИШИЯ

1

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Прийдет выпрямительный вздох.

И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок —.

2

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Прийдет выпрямительный вздох.

И так хорошо мне и тяжко,
Когда приближается миг,
Не знавшее люльки дитя
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

Вздох приводит к «появлению ткани», этого символа поэзии.[53] Мандельштам так формулирует метафору «ткани» в своем прозаическом тексте 1933 г. «Разговор о Данте»:

> «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации» (II, 215).

[53] См. *Barthes R*. Die Lust am Text. Frankfurt, 1986. S. 94, который претендует на понятие «textum» от имени (пост)модернизма.

«Свободы вздох», как это звучит в одном из вариантов терцета[54] последнего из принадлежащих Мандельштаму четырех переложений сонетов Петрарки (1933—1934; I, 204—206), тесно связан с представляющим мировую культуру и утонченную поэзию Франческо Петраркой — этим «alter ego» лирического субъекта —, чье имя как своего рода анаграмма-заклинание многократно заложено в сонеты: *Петрарка — река, птахи, пернатых, праха, красы, плач, прелесть,* и *Франческо — скорбь, сокол, соловей, ресничного, ночь.* Кроме того, связь имени поэта с метапоэтическими мотивами «ткани» в таких лексемах как «пряха» и «сплетение» тематизирует авторефлексивную имитационную структуру, которая метафорически отображает «плетение словес» как стихотворческую процедуру Мандельштама с ее искусным переплетением рекуренций из фонем и сем, цитат и автоцитат. То обстоятельство, что сюда же в силу поэтической «этимологии», а именно — парономазии, привлекаются и «птахи», представляется вполне последовательным: ведь они и певцы, и ткачи, а и те и другие — это не что иное как метафоры со значением «поэт»![55]

Отмеченные центральной анаграмматической «ос»-системой стихи московского периода творчества Мандельштама, который кончился в мае 1934 г. его арестом и последовавшей за ним ссылкой, имели своим завершением ситуацию, в определенном смысле роковую и мистическую, «когда по приказу одного Иосифа (Вождя) другой Иосиф (охранник Оська) везет третьего Иосифа (поэта Осипа Манлельштама) в ссылку»[56]. В тексте стихотворения «Кама 1» (1935) это приобрело форму загадки: «И со мною жена пять ночей не спала,/Пять ночей не спала, трех конвойных везла» (I, 215, ср. о старшем конвойном Оське главу «Тезка» в книге Надежды Мандельштам[57]). Московская фаза Мандельштама, в которую «the figure of Stalin […] came to haunt his verse»[58] и которая стала «поэзией вызова, гнева, негодования»[59], позволяет охарактеризовать ее как период, в котором лирический субъект, выраженный в лексике с

---

[54] *Mandelstam O*. Mitternacht in Moskau. S. 196.

[55] Можно вспомнить Филотову-Хелльберг, которая исследовала релевантную функцию птиц применительно к ткачеству, плетению и прядению: функцию архаичных символов сотворения мира и человеческой судьбы — и посредников между жизнью и смертью, землей и небом в русских народных загадках (*Филатова-Хелльберг Е.* Древо времени: О русских календарных загадках // Scando-Slavica. 1984. Т. 30. Pp. 145—163).

[56] *Кациз Л.* Поэт и палач: Опыт прочтения «сталинских стихов» // Литературное обозрение. 1991. Вып. 1. С. 52.

[57] *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 54—57.

[58] *Freidin G*. A Coat… P. 245.

[59] *Аверинцев С. С.* Судьба… С. 54.

доминантным коннотативным значением негативно-безобразного и связанный с диктатором и палачом как своего рода близнец, выступает как бесстрашный голос своего времени («Человечески жаркий искривленный рот/Негодует и „нет“ говорит», см. «Отрывки из уничтоженных стихов», VI)[60] со все более универсальной силой: «Я говорю за всех с такою силой,/Чтоб нёбо стало небом, чтобы губы/Потрескались, как розовая глина» (IV), или же — как показывает Ронен[61] — в целом ряде стихов (например, «Квартира тиха, как бумага», «Стихи о русской поэзии» и др.) говорит на диалогическом или полемически-полифонном языке. «У раннего Мандельштама доминируют установки на сообщение и на референт, то есть поэтическая и референтная функции; у позднего Мандельштама доминируют установки на адресанта, адресата и контакт, то есть экспрессивная, конативная и фатическая функции», — пишет Левин[62] и показывает на текстуальном материале, что «актуализированность коммуникативности», которую он объясняет «особенно острым в этот период сознанием социального отщепенства, и желанием противопоставить ему чувство единства с близким „ты“»[63], точно так же, как лексемы экспрессивной функции (например, «люблю», «боюсь» и т. д., а также формулы приветствия, обращения, вопросы, оклики и императивы[64]) именно в московскую фазу Мандельштама достигают значительного максимума.

В заключение позволю себе отметить, что именно эта специфическая, прямо-таки мифопоэтическая смежность, соприкосновенность (не мимесис!)[65] жизни, личности поэта, событий и литературного творчества Осипа Мандельштама придает различию между пишущим субъектом и его лирически представленным «я» глубину соотношения поэзии и правды и позволяет разглядеть за этим различием тайнописную и загадочную субъективность.

---

[60] *Mandelstam O*. Mitternacht in Moskau. S. 88.
[61] *Ронен О.* Лексический повтор… С. 385.
[62] *Левин Ю. И.* Заметки… С. 137.
[63] Там же. С. 141.
[64] Там же. С. 144.
[65] Ср. *Lachmann R*. Literatur und Gedächtnis. Frankfurt, 1990. S. 385.

ЙОХЕН-УЛЬРИХ ПЕТЕРС
(Цюрихский университет)

Я И МЫ

Трансформация авторского «Я» в автора дневника в романе Е. Замятина «Мы»

В связи с вопросом о соотношении автора и текста антиутопия Е. Замятина «Мы», несомненно, является особенно показательной парадигмой. Дело в том, что этот текст, созданный еще в 1920—1921 гг., впервые полностью изданный в США в 1952 году и опубликованный, наконец, в России в журнале «Знамя» в 1988 году, с одной стороны, довольно прямо и точно отображает личный опыт, субъективные опасения и утопические ожидания Замятина во время так называемого «военного коммунизма». В то же время он написан в таком фантастически остраненном, доходящем до гротеска стиле, что всякие непосредственные параллели между личным опытом автора и художественным текстом исключаются.

Ирония, пронизывающая в большей или меньшей степени весь текст, манера гиперболического писания, все чаще приближающаяся к фантастике, бросающаяся в глаза цветовая символика и заключенные в тексте философские обсуждения позволяют расценить роман как типичный пример стилевой формации, которую сам Замятин в 1923 году попытался обозначить следующим образом:

> «Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, к которой движется сейчас литература — я выбрал бы себе слово *синтетизм*: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза. И диалектически: реализм — тезис, символизм — антитезис, и сейчас — новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма».[1]

Хотя эта характеристика, без сомнения, не определяет в достаточной полноте ни общей философско-сатирической установки, ни юмористически-гротескной манеры письма, она, по крайней мере, довольно четко подчеркивает непреодолимое противоречие между литературным произведением как чрезвычайно сложным эстетическим объектом и

---

[1] *Замятин Е.* Избр. произв.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 366.

сформулированными в дискурсивной форме философскими, политическими или литературно-критическими убеждениями автора. Поэтому не было бы ничего опаснее и недопустимее просто идентифицировать изображенную в синтетической форме юмористически-гротескную картину тоталитарного государства и его деградировавших до безликих номеров жителей с аналитически стойкими, критическими по отношению ко времени и идеологии высказываниями автора романа.

Многократно подчеркнутое самим писателем родство его романа с утопическими романами Г. Уэллса[2] и давно известные и интерпретированные интертекстуальные связи с различными произведениями Достоевского[3] позволяют скорее предположить, что здесь перед нами чрезвычайно сознательно и основательно сконструированный, усложняющий собственные первоначальные намерения роман будущего, который не случайно рассматривается как важный литературный предшественник романов «Brave New World» О. Хаксли и «1984» Дж. Орвелла.

С другой стороны, как раз при сравнении с текстами Хаксли и Орвелла отчетливо видно, насколько несравненно больше роман Замятина — вопреки всему гиперболизму и гротескной остраненности — связан с личной точкой зрения автора, с его личным отношением к русской революции, гражданской войне и политике молодого советского государства в области культуры. Так как Замятин, кроме того, выбирает для всего романа форму субъективного дневника и одновременно обозначает центрального героя романа как математика и конструктора космических кораблей, с самого начала получается относительно тесная, пусть даже слегка ироническая связь с жизненной историей такого же математически образованного инженера-кораблестроителя Замятина, что необходимо учитывать и при анализе романа. Опираясь на три коротких автобиографических текста, различные письма и воспоминания современников, исследователи[4] так подробно описали биографию Замятина, что нам остается только раскрывать вначале те бросающиеся в глаза соответствия и параллели, которые существуют между эмпирически-биографическим «Я» Замятина и образом автора романа, не допус-

---

[2] Ср. особенно статьи Замятина «Герберт Уэллс» и «Генеалогическое дерево Уэллса» (там же, с. 296—328).

[3] *Jackson R.* Dostoevskij's Underground Man in Russian Literature. 's-Gravenhage, 1958. Pp. 150—157.

[4] *Shane A.-M.* The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley; Los Angeles, 1968. *Collins C.* Evgenij Zamjatin. An Interpretive Study. The Hague; Paris, 1973. *Scheffler L.* Evgenij Zamjatin. Sein Weltbild und seine literarische Thematik. Köln; Wien, 1984.

кая при этом принятия предварительного решения по поводу толкования произведения.

В то время как отец Замятина, будучи православным священником, не оказал, очевидно, глубокого влияния на религиозное воспитание сына, почти профессиональная игра его матери на рояле оказала на него большое и стойкое воздействие. Еще в 1928 году он называет музыку своим любимым занятием, а в романе «Мы» показывает также, как революционерка и возлюбленная I-330 благодаря чарующей игре Скрябина приобретает решительное влияние на протагониста и автора дневника. Одновременно и довольно рано, в период детства писателя в русской провинции, у него возникает чувство одиночества и отчужденности. Вот поэтому Замятин называет книги (особенно сочинения Гоголя, Достоевского и Анатоля Франса) своими настоящими друзьями и свои отношения с собственной семьей характеризует после окончания школы следующим образом:

> «В семье — драма, молчаливая, тихая. Драма такая, как чеховский „Вишневый сад“, как „Дядя Ваня“. Семья разрушается, обваливаются красивые пристройки, остаются одни голые, старые, пустые стены. […] Дети ушли: сестра замуж, я — совсем в другую, чужую жизнь».[5]

Эту интенсивно воспринимаемую дистанцию между собственным «Я» и окружающим «Мы» Замятин преодолел только временно, в последующие студенческие годы в Петербурге (1902—1908), активно сотрудничая в подпольных организациях большевиков. Так, в одном письме к своей подруге Л. Н. Усовой он говорит о глубокой пропасти между рабочими и симпатизирующей им интеллигенцией. Может быть, что эта заметка уже указывает на поздний конфликт между индивидуумом и коллективом, который играет центральную роль в романе «Мы»:

> «Мы, которых величают идейными интеллигентами, мы счастливы только тогда, когда чувствуем, что искренно служим делу. А настолько искренно, чтоб живо, как свой, чувствовать куцые страдания, мы не можем. — Да это так и должно быть: ведь мы только „становимся на точку зрения другого класса“. А ведь это, в сущности говоря, искусственность».[6]

Таким способом очень рано заявляет о себе осуществленный в 1907 или 1908 году отход Замятина от большевиков, потому что политическая деятельность, очевидно, не могла быть совмещена с индивидуальной, а также с профессионально успешной жизнью. Скоро уже эта профессия приводит инженера-строителя и доцента Петербургского политехникума в Англию, где он в Ньюкасле и Лондоне так остро пережи-

---

[5] Цит. по *Scheffler L.* Evgenij Zamjatin. S. 16.

[6] Там же. С. 20.

вает анонимность и монотонность большого города, что этот опыт отражается непосредственно в комически-сатирическом романе «Островитяне» и позже в еще более абстрактной негативной утопии «Мы». Так, Замятин в одном письме сообщает о поездке в Лондон и заканчивает свое сообщение предуказывающей на роман «Мы» констатацией:

> «Сам Нью-Кастль — какой противный. Все улицы, все жилые дома — одинаковые, понимаете — совершенно одинаковые, как амбары хлебные в Питере возле Александро-Невской лавры. Когда мы ехали мимо, я спросил: „Это у вас что за склады?“ — „Это жилые дома“… На другой день оказалось возможным уехать в Лондон; езды часов 6. И мимо мелькают все те же амбарные города, одинаковые, стриженые под нулевой номер. Ужас какое отсутствие воображения».[7]

Несмотря на то, что Замятин, как и многие русские интеллектуалы, после своего возвращения в Россию сразу стал свидетелем Октябрьской революции и приветствовал ее далеко идущие политические и идеологические цели, он уже раньше многих других выступил против любой поспешной и некритической идентификации писателя и деятеля искусств с новой государственной властью, что особенно наглядно показывают его острые высказывания против футуристов и представителей пролеткультовского движения. Именно потому, что Замятин, как он сам однажды сказал, присоединился временно к большевикам из-за того, что ожидал от них последовательного противодействия царскому правительству, он и теперь, после революции, считал прославление ее или даже терпимость по отношению к новой государственной форме ошибочными и даже опасными. Тем самым уже из относительно немногих биографических свидетельств о времени, предшествующем написанию романа «Мы», вырисовывается отнюдь не обычный портрет революционно настроенного, но в то же время заботящегося о своей индивидуальности интеллектуала, что в различных отношениях указывает на протагониста и автора дневника. Во всяком случае и в романе, как и в жизни, чувствуется скепсис автора. И здесь, и там ориентированный на строгие математические законы инженер и индивидуалистически настроенный человек пытается примкнуть к коллективу и революционному движению. Однако же ни автобиографическое «Я» Замятина, ни протагонист и автор дневника в романе не готовы или не в состоянии после революционного переворота безоговорочно поддержать победоносных властителей и прославить их средствами поэтической речи. Пожалуй, выбор такого сложного героя с раздвоенным сознанием, по крайней мере, частично объясняется тем, что и Замятин — как мысли-

[7] Там же. С. 31.

тель и как писатель — не может полностью подчиниться большому коллективу.

Между тем математик и конструктор D-503 с его сложным, индивидуальным самосознанием еще прямее указывает на *публицистическое* «Я» эссеиста и литературного критика Замятина, который именно в годы создания романа «Мы» все время высказывался по поводу проблематичных отношений между критически настроенным интеллектуалом и новой советской государственной властью. Вот поэтому эксплицитные высказывания публицистического, то есть уже литературно артикулированного «Я», более важны для понимания романа «Мы», чем информация об эмпирически-биографическом «Я», которая, может быть, более интересна для психоаналитического истолкования автора и его произведения.

Так как политические, философские и идеологические взгляды Замятина и его эстетические и литературные убеждения в целом уже достаточно четко описаны исследователями[8] и самим автором в статьях сборника «Лица», мы проанализируем только те позиции, которые непосредственно относятся к роману «Мы». Как уже показала Л. Шеффлер, для обусловленного двумя революциями 1917 года политического мышления Замятина особенно значительно эссе «Скифы ли?». Несмотря на то, что оно прямо направлено против литературного критика и историка Иванова-Разумника, который, будучи левым социал-революционером, приветствовал и праздновал также Октябрьскую революцию как начало и конец человеческой истории, оно содержит важные возражения Замятина против далеко идущего оппортунистического приспособления к идеологии и господству новой государственной власти. При этом предвосхищается, вплоть до терминологии, позднейший диагноз романа «Мы», когда Замятин уже в 1918 году обвиняет государственную власть в тенденции к всеобщей уравниловке:

> «Остричь все мысли под нолевой номер; одеть всех в установленного образца униформу; обратить еретические земли в свою веру артиллерийским огнем. […] Так османлисы обращали гяуров в истинную веру; так тевтонские рыцари мечем и огнем временным спасали язычников от огня вечного; так и нас, на Руси, лечили от заблуждений раскольников, молокан, социалистов. И не точно ли так же теперь? Константин Победоносцев умер — да здравствует Константин Победоносцев!».[9]

---

[8] Ср. особенно *Richards D.* Zamyatin. A Soviet Heretic. London, 1962; *Scheffler L.* Zamjatins Konzeption vom zeitkritischen Schriftsteller // Zeitschrift für slavische Philologie. 1978. Bd. 40. S. 335—357.

[9] Цит. по *Scheffler L.* Evgenij Zamjatin. S. 53—54

В этом раннем эссе уже заявляет о себе и историко-философский оптимизм Замятина, который прямо определяет его поздние публицистические статьи и в скрытой форме также роман «Мы»: истинный скиф и каждый действительный интеллектуал и писатель словно от природы сопротивляются всякой оседлости и тем самым также всякому мещанству. Это убеждение, наложившее отпечаток на короткий юмористически-сатирический роман Замятина «Островитяне», сформулировано еще более программно в эссе «Завтра», где оно и непосредственно относится к советской действительности. С одной стороны, закон диалектики объявляется здесь принципиальным законом исторического развития, которое — в противоречии с учением Гегеля или Маркса — никогда не должно прийти в заключительном синтезе к определенному концу. С другой стороны, Замятин уже здесь высказывается с поразительной откровенностью по поводу политической и общественной ситуации так называемого «военного коммунизма», который ни в коей мере не исполнил ожидания об освобождении индувидуума. С точки зрения Замятина, только будущее, не совсем уточненное завтра, принесет «освобождение личности», после того как отдельный индивидуум благодаря мировой и гражданской войне деградировал до голого номера. Статья заключается лозунгом, который еще важнее для адекватного понимания романа «Мы», потому что он прямо связан с заказом русской интеллигенции и русских писателей:

> «На защиту человека и человечности зовем мы русскую интеллигенцию. Наше обращение не к тем, кто не приемлет сегодня во имя возврата к вчерашнему; наше обращение не к тем, кто безнадежно оглушен и сегодняшним днем; наше обращение к тем, кто видит далекое завтра — и во имя завтра, во имя человека — судит сегодня».[10]

Как мне кажется, эта, столь выразительно преподнесенная в эссе «Завтра» надежда на освободительную власть поэтического слова определяет, хотя в иронически скрытой форме, тематику и эстетическую структуру написанного в то же самое время романа «Мы». В нем «Я» автора дневника выступает все сильнее против претензий и требований «Единого Государства», чтобы в конце подвергнуть сатирическому осмеянию даже — напоминающего Великого Инквизитора Достоевского — Благодетеля и его необузданное стремление к власти. Несмотря на фактическую победу коллектива над индивидуумом в самом конце романа имеется очень тесная связь между политическими и эстетическими взглядами автора и замыслом романа «Мы», к которому мы еще обратимся.

---

[10] *Замятин Е.* Избранные произведения: В 2 т. Том 2. С. 345.

В то время как эссе «Завтра», «Цель» и «Я боюсь» написаны до или одновременно с романом «Мы», еще более объемная статья «О литературе, революции и энтропии» завершена уже после окончания работы над романом, на который Замятин мог поэтому ссылаться не только в эпиграфе, но и многократно в самом эссе. В этом смысле эта статья Замятина имеет большое значение не только как одно из самых программных высказываний по поводу взаимоотношений литературы и общества, но и как самый ранний комментарий самого писателя к пониманию романа «Мы».

В начале размышлений Замятина выдвигается понятие революции, которое радикально противоречит современному, ориентированному к началу 20-х годов на Октябрьскую революцию и новое советское государство смыслу слова и редуцированному словоупотреблению. По убеждению Замятина, революции происходят во вселенной и в природе таким же образом, как и во всех политических и общественных системах, а также как в естественных или социальных науках и имеют поэтому не только универсальный, но прежде всего принципиально незамкнутый характер. Соответственно этому теорема революционерки I-330 из романа «Мы» о том, что все революции так же, как и ряды математических чисел, бесконечны, предпослана эссе. Тем не менее, Замятин видит во всех сферах природы и человеческой жизни проблему мещанства, догматизации, застоя или энтропии, из-за которых процесс перманентной революции или постоянного движения может остановиться или во всяком случае сильно замедлиться. Поэтому он считает еретическое мышление отдельных независимых индивидуумов единственным лекарством против энтропии человеческого духа и сравнивает творчество писателя с исследовательской деятельностью Эйнштейна. Дело в том, что в искусстве и литературе, начиная с рубежа веков, проявляется такая же радикальная, ни в коей мере не законченная смена стилей, как предсказал ее Эйнштейн посредством теории относительности.

Для того, чтобы иметь возможность радикально спросить «Зачем?» или «Что дальше?», Замятин рекоменует философско-фантастическую манеру письма, которая должна выводить за рамки эмпирического изображения быта в изображение бытия. Но так как отвечающая духу времени литература, так же, как и современное естествознание, имеет целью смелые и естественные вопросы и открытия, твердое отмежевание от прежней повествовательной традиции неизбежно, и оно уже проявилось в прозе Сологуба, Блока или Белого. Благодаря эллиптическому синтаксису, по возможности новым, неиспользованным картинам и метафорам и лаконичной, содержащей также неологизмы и провинциализмы манере письма должен возникнуть новый, необычный реализм,

чье отношение к современному естествознанию Замятин в заключение определяет следующим образом:

> «Наука и искусство — состоят одинаково в проектировании мира на какие — то координаты. Различные формы — только в различии координат. Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. Реализм не примитивный, не realia, а realiora — заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен — объектив фотографического аппарата».[11]

Когда рассматривается эта, очень часто не полностью учитываемая статья Замятина в контексте остальных его публицистических работ из ранних 20-х годов, становится очевидным многостороннее направление его критического потенциала, что важно и для понимания его на несколько лет ранее появившегося романа. В статье не только еще раз напоминается о праве и обязанности писателя писать против энтропии (в смысле всеобщего застоя), на что особенно указывает необычное сравнение автора с «Матросом на мачте», который незаменим как раз в бурное время. Здесь одновременно формулируется новая поэтика и эстетика, пусть она недостаточно ясно описана такими общими понятиями, как «неореализм» или «синтетизм»[12].

Но уже более конкретное требование использовать типично авангардистские приемы вроде «сдвига», эллиптического синтаксиса или необычных синтетических метафор для расширения и революционизирования поэтической речи представляется мне показательным и для стиля романа «Мы». Из этих, для тогдашнего времени еще необычных литературных устремлений возникает своеобразное смешение реалистических, символических и фантастических элементов, которому роман обязан своей эстетической амбивалентностью и многоразличными истолкованиями.

Так как эта, частью довольно спорная история рецепции относительно подробно описана[13], мы в дальнейшем обращаемся только к интересующему нас вопросу о соотношении автора и текста. Следует выяснить, в первую очередь, как публицистическое «Я» из политических и литературно-критических статей Замятина появляется в романе и одновременно трансформируется благодаря особенностям литературной фикции и в какой мере уже привлеченные свидетельства об эмпирически-биографическом «Я» автора могут быть использованы для интерпретации романа.

---

[11] Там же. С. 392

[12] Ср. *Schmid W*. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne: Čechov — Babel' — Zamjatin. Frankfurt a. M., 1992.

[13] Ср.: Zamyatin's We. A Collection of Critical Essays / Ed. G. Kern. Ann Arbor, 1988.

При этом нужно учитывать заранее, что Замятин сам в одном автобиографическом очерке назвал роман своей «самой шуточной и самой серьезной вещью»[14]. Отвратительное, иногда даже внушающее страх изображение «Единого Государства», описание, возможно с намеком на Чека, его тайной полиции и регламентированной жизни его граждан следует, таким образом, воспринимать, с одной стороны, серьезно. В то же время благодаря гиперболическим картинам и метафорам, а также однозначным ироническим сигналам изображение так сильно остранено, что нельзя не видеть комической искусственности этого воображаемого мира будущего. В противоположность публицистическим статьям Замятина оценка изображенного мира в романе подвергнута двойному преломлению, чтобы представить государство, его властителей и его жителей одновременно устрашающими и смешными. Только беспристрастное, серьезно воспринимающее эту амбивалентность прочтение в состоянии уловить комически-гротескную гиперболику — по контрасту к скорее дискурсивным, частично даже дидактическим частям романа — и использовать ее для соответствующе дифференцированной интерпретации.

Довольно трудной является уже особенно важная для нас оценка автора дневника и одновременно центрального протагониста, так как в самом романе нет дополнительной авторской инстанции, с которой могли бы быть предприняты изображение и оценочная характеристика внешнего мира и пишущего субъекта. Л. Шеффлер все-таки в рамках своей — в остальном чрезвычайно основательной и убедительной — интерпретации говорит об «анти-комментарии» имплицитного автора, через который читателю будет передаваться» хотя и не понятая, но все-таки отреферированная, непостижимая реальность»[15]. Я считаю это различение трудно проверяемой конструкцией, так как читатель до конца романа ориентирован исключительно на записи переживающего, рассказывающего и рефлектирующего «Я» дневника. Более целесообразной и литературоведчески более точной видится мне попытка прочитать антиутопию Замятина — как «Записки из подполья» Достоевского — в качестве многоголосного и незавершенного диалога протагониста с самим собой и своим окружением. Только таким образом возможно анализировать на вербально-стилистическом уровне увеличивающуюся утрату идентичности героя и его возрастающее отклонение от твердо фиксированных математических правил и аксиом.

---

[14] Цит. по *Scheffler L.* Evgenij Zamjatin. S. 193.
[15] Там же. С. 168.

Такую, основанную на бахтинской теории романа попытку можно, с моей точки зрения, еще больше конкретизировать и использовать для истолкования всего романа, если учитывать уже привлеченные факты из биографии, а также эксплицитные высказывания публициста и литературного критика Замятина. Ведь как раз в них он требует для поэтической практики на всех текстовых уровнях динамику вместо статики, энергию вместо энтропии и тем самым и полифонию вместо монологизма. На фоне этой, самим автором изложенной дихотомии можно лучше понять, почему Замятин как раз автора дневника, кажущегося таким верным государству и партии номером, делает еретическим писателем, хотя тот сам не осознает этот процесс и не доводит его до окончательного завершения.

Уже из первой записи дневника можно узнать, что пишущему «Я» не удается ни простое списывание из Государственной Газеты, ни панегирически хвалебная ода Единому Государству, потому что ни язык, ни переданное им содержание не нормированы или регламентированы в такой степени, как представляли себе это не только властители, но и сам автор дневника. Вместо объявленной в заголовке «Мудрейшей из линий» математика и конструктора космических кораблей, точнее говоря, ожидаемой от него «Поэмы» уже в первой записи дневника появляется признание, неожиданное, очевидно, и для самого составителя дневника:

> «Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового — еще крошечного, слепого человечка. Это я и одновременно — не я. И долгие месяцы надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом — с болью оторвать его от себя и положить к ногам Единого Государства» (4).[16]

Таким образом, уже в первой записи романа предвосхищается его центральный конфликт. Как раз в процессе письма автор дневника осознает первый раз болезненный акт расщепления «Я» («Это я и одновременно — не я») и с ним связанную невозможность полностью подчинить собственную литературную деятельность требованиям Единого Государства. И в последнем предложении первой записи еще раз сознательно указывается, что только «почти каждый из нас» готов создать поэму Единому Государству. Так как эта первая запись ироническим образом не только начинается, но и заканчивается местоимением «я», конфликт между отдельным индивидуумом и коллективным «Мы» изображается как непреодолимая противоположность, которая и после

[16] Здесь и дальше все цитаты приводятся по изданию: *Замятин Е.* Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. Указывается в тексте только номер страницы.

двухсотлетней войны не исчезла внутри государственных граждан и в самом государстве. Тем самым уже в первой записи можно наблюдать поразительное сходство и одновременно различие между составителем фиктивного дневника и публицистическим «Я» автора Замятина. С одной стороны, уже в самом начале романа читателю внушается, что ни точной рациональности математика, ни власти государства недостаточно, чтобы ограничить фантазию, скепсис и субъективное восприятие и манеру письма автора дневника. С другой стороны, в литературной фикции образ автора выступает отнюдь не так уверенно и автономно, как в публицистических текстах. Автор дневника, наоборот, определяет себя вначале как послушного члена коллективного «Мы», чувствуя себя обязанным к простому переписыванию из Государственной Газеты или прославлению Государства. Существующие же и еще непреодоленные противоречия между индивидуальным «Я» и коллективным «Мы», которые определяют почти весь роман, узнаваемы также в специфике поэтической речи. В то время, как автор Замятин в своих публицистических текстах недвусмысленно выступает за еретическое мышление и творчество, считая его необходимым как раз в виду поспешных и некритических идентификаций многих писателей с Советской властью, «Я» фиктивного дневника уже в первой записи делает для себя самого неожиданное и болезненное открытие, что оно совсем не в состоянии выполнить задание Единого Государства:

> «Мое, привычное к цифрам, перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм. Я лишь попытаюсь записать то, что вижу, что думаю — точнее, что мы думаем (именно так: мы, и пусть это «Мы» будет заглавием моих записей)» (4).

В этом, однако, протагонист, вначале кажущийся таким верным государству и готовым ему услужить, принципиально отличается от двух других главных фигур — возлюбленной I-330 и поэта R-13, которые пытаются склонить его к бунту против Единого Государства и поэтому пробуют просветить его насчет ограниченности и невозможности его записей, касающихся коллективного «Мы» или Единого Государства. Особенно это относится к революционерке и возлюбленной I-330, о которой автор дневника уже во второй записи сообщает как о в высшей степени необычном и загадочном существе и которая указывает ему на и в нем скрытый иррациональный корень. Но в то время как D-503 в дальнейшем ходе романа переживает в возрастающей степени усиливающийся конфликт между своими индивидуальными потребностями и коллективными требованиями, его возлюбленная, кажется, давно разгадала бессмысленность и относительную беспомощность тоталитарного государства. В результате автор дневника вскоре начинает раз-

мышлять о том, что его записи не должны ограничиваться панегирическим описанием Единого Государства или коллективного «Мы», а должны перейти в аутентичный роман сознания, чтобы выразить субъективный опыт и надежды пишущего индивидуума:

> «Хотел зачеркнуть все это — потому что выходит из пределов конспекта. Но потом решил: не зачеркну. Пусть мои записи — как тончайший сейсмограф — дадут кривую даже самых незначительных мозговых колебаний: ведь иногда именно такие колебания служат предвестником…» (17).

В противоположность публицистическому «Я» автор фиктивного дневника вначале отрицает власть иррационального и неконтролируемого и расценивает ее как своего рода болезнь души, в то время как комическо-ироническое преломление литературного изображения проявляется уже довольно рано. Он должен прежде всего под влиянием своей во многом более критичной возлюбленной и поэта R-13 упрочиться в своем сомнении в возможности и желаемости коллективного счастья, чтобы форсировать этот ни в коей мере не линейный и последовательный процесс индивидуализации. И только дальнейшая, более интенсивная встреча с возлюбленной, которая отчасти совсем прямо высказывает еретические убеждения публицистического «Я», приводит к еще дальше идущему акту раздвоения и самопознания «Я».

> «Я стал стеклянным. Я увидел — в себе, внутри. Было два меня. Один я — прежний, D-503, нумер D-503, а другой…[…] Я гибну. Я не в состоянии выполнять свои обязанности перед Единым Государством… Я…» (39, 41).

На место стеклянных стен Единого Государства сдвинулось, таким образом, до известной степени прозрачное «Я» пишущего как центральная и, собственно говоря, важная тема романа. Ибо панегирическое изображение коллективного счастья и гарантирующего его Единого Государства вытесняется, по иронической случайности, как раз такими, как будто бы давно преодоленными, иррациональными чувствами, как личная любовь, ревность или субъективное мышление, ощущение и письмо. Именно то, что публицистическое «Я» скорее абстрактно и теоретически обозначило как неизменный диалектический закон природы и человеческой истории, описывается в литературной фикции во много раз нагляднее и сложнее как длительный и болезненный процесс. В то время, как прежняя дистанция между переживающим и рассказывающим «Я» все уменьшается, дневниковые записи становятся протоколом предполагаемой психической болезни, которая в действительности отражает интенсивно и ни в коем случае не только положительно переживаемый со стороны самого «Я» процесс индивидуализации и эмансипации от прежних норм и предрассудков.

Во всяком случае прежде всего из долгого разговора автора дневника с поэтом R-13 становится ясно, что бунт против Единого Государства выходит далеко за рамки внутреннего душевного события или политически мотивированной попытки путча. Ибо R-13 рассказывает протагонисту и автору дневника миф об Адаме и Еве в новой версии, чтобы тем самым обосновать коллективное счастье и им обусловленную несвободу индивидуума и воспеть их в форме поэмы. Между тем и этот панегирик Единому Государству не подтверждается как изображенным происшедшим, так и субъективной формой изображения. Диалектический принцип отрицания отменен только мнимо, высокотехнизированное и тщательно организованное общество гарантирует как раз несчастье индивидуума. Настоящие интересы «Я» не приведены в созвучие с кажущимися такими разумными и неотклонимыми требованиями коллективного «Мы».

Тем самым демонстрируется и бессмысленность, и невозможность хвалебной, утверждающей существующее государство и существующие жизненные отношения поэзии. Правда, автор дневника и после дальнейших встреч со своей возлюбленной не окончательно превращается в еретического писателя, так как он остается слишком подверженным принципу рациональности и лояльности по отношению к Благодетелю и Единому Государству. Но как раз его, все сильнее уклоняющиеся от собственного контроля записи с их эмоциональными вспышками и очень личными рефлексиями подтверждают диалектический закон о резком переходе энтропии во все новую динамику, как это автор дневника цитирует в 30-ой записи из спора с возлюбленной I-330. Пишущее «Я» открывает прежде всего в себе самом, что история исчерпывается как раз не в вечном повторении того же самого. На его долю выпадает во время написания его дневника столь много новых и для него самого неожиданных открытий, что «Я» в 27-ой записи сомневается даже в принадлежности собственного «Я» к «Мы» и к Единому Государству:

> «Это было необычайно странное, пьяное: я чувствовал себя над всеми, я был я, отдельное, мир, я перестал быть слагаемым, как всегда, и стал единицей» (104).

Это высказывание протагониста особенно показательно не только потому, что здесь окончательно осуществилось заявленное в первой записи «Я»-расщепление. Именно в нем можно еще раз увидеть и точнее описать принципиальную противоположность между публицистическим «Я» и «Я» дневника. В то время как Замятин в качестве публициста и литературного критика на основе рационального размышления и интеллектуального убеждения в бесконечности движения пропагандирует

незавершенность революций, фиктивное «Я» описывает в дневнике в динамичной форме и неупорядоченной манере власть эмоций и непредвиденных случаев человеческой жизни. Благодаря власти любви, очарованию дикой жизни за «Зеленой стеной» и процессу письма и интроспекции, D-503 будет вынужден усомниться, против своего собственного желания, в собственной математической рациональности и в только кажущейся разумности остальных граждан Единого Государства: «Да, да, именно! И надо всем сойти с ума, необходимо всем сойти с ума — как можно скорее! Это необходимо — я знаю» (105).

Без сомнения, нельзя приписать эту вспышку фиктивного «Я» автора дневника эмпирически-биографическому «Я» Замятина, даже если его развитие от математически подготовленного инженера судов до злободневного писателя обнаруживает известные параллели. В большей степени эта вспышка чувств еще раз особенно четко показывает, как развивается роман «Мы» от первоначально статического и панегирического описания Единого Государства через увлекательный авантюрный роман к роману сознания, полностью ориентированному на субъективность пишущего. Как в «Записках из подполья» Достоевского, центральные концепции всех государственных утопий ставятся под сомнение и вытесняются во все большей степени субъективными открытиями протагониста, точнее говоря, личными записями автора о себе самом.

Эта, направленная против статичного спокойствия литературных утопий, динамика субъективных ощущений и записей, которую Замятин в своих литературно-критических статьях о Г. Уэллсе попытался обосновать эстетически, определяет, как мне кажется, полифонию и антитетику изображения до самой последней записи. Ведь хотя бунт против Единого Государства был раскрыт своевременно, возлюбленная I-330 умирает под Колоколом, а автор дневника, боязливый и нерешительный до самого конца, подвергается санкционированной Благодетелем операции на мозге, Единое Государство или коллективное «Мы» одерживает только кажущуюся победу над «Я». Ибо иррациональное, фантастическое, а вместе с ним еретическое мышление и восприятие индивидуумов и в конце романа не приведены под контроль Единого Государства. Соответственно как раз в конце выглядевший таким всевластным, сверхчеловеческим Благодетель описывается без всякого почтения как «лысый, сократовски — лысый человек» с выразительным дополнением: «И на лысине — мелкие капельки пота» (143).

В результате того, что даже Благодетель подвергается уничтожающему смеху, управляемое им Единое Государство кажется конструкцией, подверженной постоянному движению и перманентным революю-

циям, так как даже такой верный государству индивид как математик и конструктор D-503 может в процессе письма с помощью освобождающего смеха возвыситься над ним.

Вместе со смехом, за которым Замятин, как Н. Гоголь или А. Франс, признает сильное действие, это прежде всего непреодолимая потребность ставить неразрешенные и не соответствующие духу времени вопросы, что объединяет эмпирически-биографическое и публицистическое «Я» Замятина с фиктивным «Я» автора дневника. Ибо, несмотря на то, что последняя запись снабжена выразительным заглавием «Факты. Колокол. Я уверен», D-503 и после операции на мозге не ограничивается тем, чтобы сообщать только объективные события. Вместо этого он спрашивает в конце о своей собственной идентичности и причинах собственного трусливого и оппортунистического поведения, и характерно, что и после операции в нем не угасло эстетическое восприятие красивых белых зубов его возлюбленной. Соответственно этому роман заканчивается в высшей степени амбивалентно утверждением математика и конструктора: «И я надеюсь — мы победим. Больше: я уверен — мы победим. Потому что разум должен победить» (155).

Но в то время как «Я» в конце романа высказывает только свою субъективную надежду или уверенность в победе «Мы» над «Я» (что как раз не подтверждается сообщенным происходящим), неровный, антитетичный стиль автора дневника выражает, напротив, революционные надежды еретического публицистического «Я» или сомнения биографического автора. При этом мне кажется, что комизм и ирония, пронизывающие весь роман, основываются как раз на том, что даже такой боязливый и приспосабливающийся государственный житель, как нумер 503, становится еретиком, мечтателем и бунтарем и соответствует тому типу современного писателя, который Замятин пытался пропагандировать в своих, в то же самое время созданных литературно-критических статьях.

Но если публицистическое «Я» формулирует свое убеждение в неразрушимой власти поэтического слова, как мы видели, очень прямо и несокрушимо, то автора дневника Замятин сознательно наделил расщепленным, ложным самосознанием. Только таким образом можно было ясно показать, с одной стороны, кажущуюся неограниченной власть Единого Государства и коллективного «Мы». Однако одновременно с этим, с помощью иронии, сатиры и гротеска, было продемонстрировано превосходство еретического мышления и письма, с которым эмпирически-биографическое «Я» Замятина жило и которое с удивительной откровенностью и последовательностью пропагандировалось публицистом Замятиным. В то время как статическая утопия все сильнее превра-

щается в динамичный авантюрный роман, а в заключение уже в роман сознания, роман «Мы» подтверждает — вопреки всей обусловленной жанром искусственности и надуманности и дидактической направленности — констатацию революционерки I-330, с которой, можно предположить, было бы, несомненно, согласно и биографическое, и публицистическое «Я» Замятина: «Человек — как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать…» (107).

В. С. БАЕВСКИЙ
(Смоленский гос. университет)

ПОСЛЕДНЯЯ КНИГА Б. ПАСТЕРНАКА

О динамике отношения «автор — текст»

1

Ранняя редакция стихотворения «Трава и камни» создана в конце 1955. Это — первый приступ к книге «Когда разгуляется». 5 мая 1956 датирована ранняя редакция «Быть знаменитым некрасиво…». Как единое целое книга начала писаться в июле 1956. 4 августа этого года поэт рассказал в письме к М. К. Баранович: редактору готовившегося сборника стихотворений Пастернака Н. В. Банникову «требовались новые стихи для последнего, дополнительного раздела книги, их надо было написать, и едва только (совсем недавно, недели две-три тому назад) я кончил статью, я принялся за стихи… и написал уже довольно много»[1]. Ахматова с его слов объяснила, в чем было дело: «Ему предложили написать новые стихи, чтобы том не кончался стихами из Живаго»[2].

Работа над книгой длилась с перерывами по январь 1959, когда были написаны последние четыре стихотворения.

Всего в «Когда разгуляется» 44 стихотворения, 1366 стихов. По количеству текстов книга уступает только «Темам и варьяциям», «Сестре моей жизни» и «Поверх барьеров», по количеству стихов это самая большая книга лирики Пастернака.

2

В письме к Ж. де Пруаяр от 20 августа 1959 поэт раскрыл свое понимание основного смысла книги: «Я думаю о жизни абсолютно ясной. Список ее действующих лиц — Бог, Женщина, Природа, Призвание, Смерть… Вот истинные соучастники, друзья, собеседники»[3].

С самого начала работы Пастернак представлял себе написанные стихотворения как единое целое. Имеющиеся в нашем распоряжении источ-

---

[1] *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990. Т. 2. С. 324.

[2] *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. // Нева, 1993. № 5—6. С. 153.

[3] *Proyart J. de*. Pasternak. Paris, 1964. P. 38. Подлинник по-французски.

ники позволяют говорить, что книга с первых шагов складывалась вокруг тем, перечисленных поэтом. Ее формирование прошло шесть стадий.

1-я стадия. Подборка в журнале «Знамя» (№ 9 за 1956 г.): «Во всем мне хочется дойти…», «Ева», «Без названия», «Весна в лесу», «Лето» (более позднее заглавие «Июль»), «Первый снег», «Осенний день» (позже заглавие изменено на «По грибы»), «Быть знаменитым некрасиво…». Подборка обрамлена программными стихотворениями, посвященными призванию поэта. Два стихотворения посвящены женщине, четыре — природе, причем с единственной перестановкой соблюдается движение от весны к зиме в пределах годового календарного круга.

2-я стадия. Цикл «Четырнадцать стихотворений», присланный мне О. В. Ивинской по поручению Пастернака в машинописи в декабре 1956 г.: I. «Во всем мне хочется дойти…», II. «Быть знаменитым некрасиво…» (данный стих напечатан заглавными буквами и в разрядку, как название стихотворения, но в то же время как начальный стих четверостишья), IV. (Очевидно, ошибка: следует предполагать «III»; возможно, это след каких-то более ранних перестановок текстов внутри цикла) «Ева», IV. «Без названия», V. «Июль», VI. «Первый снег», VII. «Когда разгуляется», VIII. «Ночь», IX. «В больнице», X. «Музыка», XI. «Заморозки», XII. «Золотая осень», XIII. «Дорога», XIV. «Ненастье». Два программных стихотворения вынесены в начало, как в окончательной редакции книги; далее следуют два, посвященные женщине, как на 1-й стадии; далее три посвящены природе; многоплановая «Ночь» афористической концовкой обращена к теме призвания человека искусства, как и «Музыка»; между ними стоит «В больнице» — одна из вершин лирики Пастернака, где возникают темы Бога и смерти; заключают цикл четыре пейзажных стихотворения, среди которых «Дорога», с параллелью *железная дорога — жизнь*, стоит несколько особняком между тремя текстами, посвященными осени; возможно поэтому «Дорога» на некоторое время исчезает из состава книги на ближайших стадиях ее формирования.

Разумно предположить, что 2-я стадия формирования книги была в основном завершена, когда Пастернак рассказал Ахматовой о том, что написал 15 новых стихотворений для заключительного раздела готовившегося сборника 1957 г. (запись Л. К. Чуковской от 23 августа 1956 г; см. наше примечание 3). Если количество написанных стихотворений названо точно, это могли быть «Четырнадцать стихотворений» + «Трава и камни» или, если Пастернак еще не предполагал включать это стихотворение в книгу,

+ «Ночной ветер» (если это стихотворение было написано уже летом 1956[4]).

3-я стадия имеет заглавие «Новые строки (лето 1956)» и зафиксирована в верстке готовившегося сборника, для которого первоначально стихотворения и писались[5]: «Во всем мне хочется дойти…», «Быть знаменитым некрасиво…», «Ночь», «Ева», «Недотрога, тихоня в быту…» (на 2-й стадии и позже имела заглавие «Без названия»), «Весна в лесу», «Июль», «Осенний день», «Золото» (окончательное заглавие «Золотая осень»), «Ненастье», «Заморозки», «Первый снег», «В больнице», «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)» (цикл представлен в полном составе), «Музыка», «Трава и камень» (позже, начиная с оглавления верстки готовившегося сборника, заглавие читается «Трава и камни»), «Хлеб», «Когда разгуляется».

Этот раздел сборника, который не вышел в свет из-за травли Пастернака, начатой в связи с «Доктором Живаго», образует 21 стихотворение (каждый текст цикла «Ветер» считается особо). «Ночь», передвинутая к началу, вместе с двумя первыми текстами образует зачин, посвященный призванию художника. После двух стихотворений о женщине следуют стихотворения о природе в строгой последовательности сроков от весны к зиме. Далее стоит «В больнице» на тему о Боге и о смерти, после чего ряд сложных, полифоничных стихотворений завершает пантеистическое «Когда разгуляется».

4-я стадия. Цикл «Из синей тетради», который передавался из рук в руки в Москве в декабре 1956[6]. Вот его состав. 1. «Во всем мне хочется дойти…», 2. «Быть знаменитым некрасиво…», 3. «Душа», 4. «Ева», 5. «Без названия», 6. «Перемена», 7. «Весна в лесу», 8. «Июль», 9. «По грибы», 10. «Первый снег», 11. «Трава и камни», 12. «Когда разгуляется», 13. «Ночь», 14. «Ветер» (все четыре текста обозначены одним номером), 15. «В больнице», 16. «Музыка», 17. «Заморозки», 18. «Золотая осень», 19. «Ненастье». Стихотворения под номерами 7, 9, 11 не были воспроизведены, стояли лишь заглавия.

Несмотря на близость по количеству текстов к 3-й стадии, здесь имеются важные отличия, свидетельствующие о большой собственно поэ-

---

[4] *Ивинская О. В.* Годы с Борисом Пастернаком: В плену времени. М., 1992. С. 248.

[5] *Proyart J. de*. La nature et l'actualité de l'œuvre de Pasternak: Réflexions sur la structure du cycle «Kogda razguljaetsja» // Boris Pasternak: Colloque de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979. P. 377. Эта большая монографическая статья до сих пор остается лучшей работой о последней книге Пастернака.

[6] *Proyart J. de*. La nature… P. 379—380.

тической и душевной работе поэта. Впервые появились два стихотворения, заведомо несовместимые с официальной идеологией своего времени, — «Душа» и «Перемена» (в СССР опубликованы соответственно в 1987 и 1979). При этом «Душа» заняла третью позицию как еще одно программное стихотворение, где и закрепилась вплоть до окончательной редакции книги. «Перемена» тоже сразу же заняла свое окончательное место. На свои окончательные места стали «Весна в лесу», «Июль», «По грибы». Был окончательно организован весь зачин книги.

По сравнению с 3-й стадией выпущен «Хлеб». Стихотворения о природе теперь разделены на две группы: весна, лето и зима оставлены в начале цикла, непосредственно после «Перемены», а три осенних стихотворения отнесены в самый конец. После колебаний окончательно утвердился принцип размещения стихотворений о природе в разбивку.

5-я стадия. Раздел «II. Когда разгуляется» машинописной книги «В перерыве: Стихотворения 1947—1957 годов», подаренной автором Ж. де Пруаяр в ноябре 1957.[7] Здесь впервые появились заглавие книги и 12 стихотворений, написанных в 1956—1957 гг. и отсутствовавших на 4-й стадии ее формирования: «Хлеб», «Дорога», «Осенний лес» — 1956; «Ночной ветер» — 1956 или 1957; «Тишина», «Стога», «Липовая аллея», «После перерыва», «Снег идет», «Следы на снегу», «После вьюги», «Вакханалия» — 1957.

Весною — в первой половине лета 1958 было написано еще 6 стихотворений, объединенных в машинописную подборку под заглавием «Июльские дополнения 1958 г.» (собрание О. В. Ивинской): «За поворотом», «Все сбылось», «Пахота», «После грозы», «Поездка», «Женщины в детстве». Наконец, в январе 1959 было написано еще 4 стихотворения. Они объединены в машинописную подборку «Январские дополнения 1959 г.» и тоже находятся в собрании О. В. Ивинской: «Зимние праздники», «Нобелевская премия», «Божий мир», «Единственные дни». В собрании О. В. Ивинской имеется и машинопись, объединяющая обе указанные подборки. Рукою Пастернака написано заглавие: «Дополнения к сборнику „Когда разгуляется“ (лето 58, янв. 1959)».

6-я, заключительная стадия работы над «Когда разгуляется» как единым целым отражена в беловой тетради, находящейся в семейном архиве. Здесь помещен эпиграф и установлен окончательный текст и порядок стихотворений.

---

[7] *Proyart J. de*. La nature… P. 381.

3

Книга очень сложной, многослойной лирики построена на трех принципах. Каждый из них не выдержан строго, а представлен лишь в тенденции: природа лирики Пастернака исключает возможность выстроить книгу на какой-либо последовательно рациональной основе.

1. В общем выдержана хронология написания стихотворений. От начала и по «Музыку» помещены тексты, созданные в 1955—1956; среди них только «Тишина», «Стога», «Липовая аллея» и, возможно, «Ночной ветер» написаны в 1957. Далее до «Вакханалии» следуют стихотворения 1957; за ними, кончая «После грозы», — стихотворения 1958; в конце помещены стихотворения 1959. «После перерыва» своим заглавием и содержанием указывает на то, что время написания текстов принималось поэтом во внимание как конструктивный фактор.

2. Книга выстроена так, что в общем передает последовательность исторических и жизненных обстоятельств и, главное, вызванных ими чувств и мыслей. По-видимому, Пастернаку была важна последовательность переживаний, дневниковость, скрытая по большей части от глаз читателя: годовщина смерти Мицкевича, годовщины рождения П. Яшвили и Т. Табидзе («Трава и камни»); перипетии отношений с О. В. Ивинской («Без названия»); начало «оттепели» в политической жизни страны («Весна в лесу»); появление в доме нового рояля («Музыка»); подавление советскими танками венгерского восстания и разочарование в «оттепели» («Ненастье», «Все сбылось» и др.); постановка в Художественном театре «Марии Стюарт» в его переводе («Вакханалия»); травля и мировая слава после «Доктора Живаго» («Нобелевская премия», «Божий мир») и многое другое.

3. Расположение стихотворений отвечает требованиям группировки, со- и противопоставления тем, выявления семантики отдельных текстов путем строгой организации контекста книги. Художественная структура «Когда разгуляется» напоминает принципы построения фуги: в ней есть сопоставление контрастных тем и их периодическое возвращение, между проведениями тем имеются интермедии, стретты (простые или канонические имитации), все более сжатые к концу построения, и другие признаки.[8] Следует помнить, что как композитор Пастернак принадлежал к школе С. И. Танеева — непревзойденного мастера и знатока полифонии.[9]

---

[8] *Proyart J. de*. La nature… P. 395—405.

[9] *Баевский В. С.* Б. Пастернак — лирик. Смоленск, 1993. С. 42—43.

В шести начальных стихотворениях введены все основные темы: Бог, женщина, природа, призвание, смерть. Это можно уподобить экспозиционному разделу фуги. Далее идет развитие. Тема природы проведена в шести текстах; «Когда разгуляется» и «Хлеб» составляют интермедию; далее еще в пяти текстах проведена тема природы; затем девять текстов посвящены теме призвания и судьбы человека искусства; потом снова пять текстов посвящены природе; «Вакханалия» составляет новую интермедию; снова тема природы проведена в пяти текстах (если первый раз в этой теме преобладало лето, второй раз — осень, третий раз — зима, то теперь преобладает весна); завершающий раздел образуют пять текстов, в последний раз в концентрированном виде, в аккордном изложении представляющие пять основных тем.

4

Эпиграф заимствован из последнего романа М. Пруста «Возвращенное время», замыкающего цикл «В поисках утраченного времени». Представление о Прусте как о выдающемся писателе сложилось у Пастернака еще на рубеже 10—20-х гг. В 1921 он настоятельно советовал сестре, уезжавшей за границу, «познакомиться с произведениями Марселя Пруста. Брат говорил о книгах, которых в то время нельзя было достать в Москве. Пруст возглавлял их список»[10]. Самому поэту удалось познакомиться с прозой Пруста в 1924. Во второй половине 50-х он прочел вес цикл. 3 марта 1959 он писал О. В. Ивинской: «Дочитываю последние сто страниц из трех тысяч пятисот Марселя Пруста. Ты помнишь, он мне очень нравился. А эти последние страницы (Найденное время) бездонно человечны и гениальны, как у Льва Толстого»[11].

Текст эпиграфа представляет собой окончание большого, сложного синтаксически, типично прустовского предложения и представляет мысль единую как с началом данного предложения, так и с последующим. Пруст говорит: если исключить таких важных в жизни автора лиц, как бабушка или Альбертина, то от многих других в памяти остались лишь случайное слово, случайный взгляд. По этому поводу он и пишет: «Книга — это большое кладбище, где на многих плитах нельзя уже прочесть стертые имена». Затем продолжает: «Часто же, наоборот, прекрасно помнится имя,

---

[10] Воспоминания о Б. Пастернаке. М., 1993. С. 25.

[11] *Ивинская О. В.* Годы… С. 434. О соотношении творчества Пруста и Пастернака см. *Баевский В. С.* Пастернак… С. 118—125.

но уже ничего не можешь сохранить на этих страницах о том человеке, который его носил». Таким образом, у Пруста утверждение, заимствованное Пастернаком для эпиграфа к последней книге, не носит общего характера и приведено лишь как одна из альтернатив.

Мысль о том, что человек может получить только представление о явлении, но не в состоянии постичь вещь в себе, восходит к «Критике чистого разума» Канта и отражается в творчестве Пастернака с первых его шагов в образах маски, надгробья, изваяния, слепка, памятника. В «Когда разгуляется» эта идея, кроме эпиграфа, полнее всего выражена в «После вьюги». Эпиграф можно понять, соотнося его с контекстом творчества Пруста и творчества Пастернака, как указание на то, что в «Когда разгуляется» есть многое, скрытое от глаз читателя и доступное одному автору, и многое, скрытое и от самого автора.

Никогда не было отмечено, что указанное место в романе Пруста представляет собой довольно близкую вариацию начальной фразы романа французского писателя XVIII в. Луи Шарля Фужре де Монброна «Космополит»: «Вселенная — это своего рода книга, в которой можно прочесть только первую страницу»[12].

5

Книга «Когда разгуляется» писалась на фоне неудавшихся попыток Пастернака опубликовать «Доктора Живаго» в Москве, тревог, связанных с публикацией его за границей, присуждения Нобелевской премии, последовавшей травли. На роман Пастернак смотрел как на главный труд своей жизни, стихи стояли на втором плане. Л. К. Чуковская передает свой разговор с Пастернаком 28 октября 1958: «Стихи — чепуха, — сказал он с сердцем […] Единственное стоящее, что я сделал в жизни, — это роман»[13]. Скульптор Зоя Масленникова спросила его, собирается ли он после «Доктора Живаго» писать новую прозу. Он ответил: «Умница. Я как раз об этом думаю. Все — ах, ах, стихи, — а вы о главном. Стихи все-таки отписка»[14]. В более общем виде Пастернак сформулировал эту мысль в разговоре с О. Карлайл. «Я уверен, что лирическая поэзия уже не в состоянии

---

[12] «L'univers est une espèce de livre, dont on n'a lu que la première page». *Louis Charles Fougeret de Monbron*. Le Cosmopolite. London, 1750. P. 1.

[13] *Чуковская Л. К.* Записки … № 7. С. 61.

[14] *Масленникова З. А.* Портрет Бориса Пастернака. М., 1990. С. 127. Разговор состоялся 11 февраля 1959.

выразить огромность, необъятность нашего опыта. Жизнь стала слишком громоздкой, слишком сложной. Нам нужны ценности, которые лучше всего выражены прозой»[15].

Пастернак не любил своих стихотворений с прямо выраженной политической тенденцией. Одни он вовсе не включил в «Когда разгуляется» («Культ личности забрызган грязью…»), другие включил с оговорками. Следующую запись не обязательно понимать буквально, но и пройти мимо нее невозможно. «Самое значительное стихотворение сборника — „Вакханалия“ […]. А „Душа“ и „Перемена“ слабые стихи. Я их давал для редакторов, чтобы пощекотать их нервы…»[16]. Пастернак не включил в «Когда разгуляется» и стихотворение, прямо выразившее отношение поэта к его ближайшему окружению («Друзья, родные, милый хлам…»). Пастернак отвергал и простые пейзажные зарисовки.

Если обычно написанное переставало удовлетворять Пастернака через некоторое время, то книга «Когда разгуляется» стала устаревать в его глазах еще в процессе писания. Он чувствовал и понимал, что в отвал уходит не только время сталинской диктатуры, в последние годы которой и в противостоянии которой был написан «Доктор Живаго». Одним из самых первых, лет за 15 до книги А. А. Амальрика «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?», он осознал, что приближается конец партийной диктатуры вообще, что открывается новая эпоха в судьбе страны, когда происходящее уже не будет соотноситься с октябрьской революцией 1917. «Мы — свидетели времени, — сказал Пастернак 2 декабря 1956 В. Шаламову, — когда идеи, имеющие начало в Сен-Симоне и кончающиеся опытами осуществления этих идей в реальности последних лет, уступят место в искусстве и жизни росткам чего-то нового, „нераспропагандированной“ живой траве, уже растущей»[17]. Обгоняя время на четверть века, он писал Н. А. Табидзе 11 июня 1958: «Сейчас мукою художников будет не то, признаны ли они и признаны ли будут застаивающейся, запоздалой политической современностью или властью, но неспособность совершенно оторваться от понятий, ставших привычными, забыть навязывающиеся навыки, нарушить непрерывность. […] и передо мною, еще живым, освобождается пространство, неиспользованность и чистоту которого надо сначала понять, а потом этим понятым наполнить. И откуда мне взять на

---

[15] Воспоминания… С. 653.
[16] *Масленникова З. А.* Портрет … С. 79.
[17] Воспоминания… С. 624—625.

это сил, а заменять это, единственно нужное, старыми мелочами — близоруко и бесцельно. Поэтому меня не радует возобновившееся мое стихописание, да и слабо это все, что я Вам посылаю. Наверное, если уж на то пошло, требуется более резко разграниченный, новый, объединенный сильно отличным, новым признаком, раздел стихов. Может быть, я и приду к нему…»[18].

Приведенные замечательные высказывания отражают преобладавшее, но отнюдь не постоянное настроение поэта. Мой собственный небольшой опыт общения с Пастернаком в те годы оставил впечатление, что он вполне осознавал высокое художественное значение своей последней книги.[19] Да и как могло быть иначе, если речь идет о «Вакханалии», «В больнице», «После вьюги», «После грозы» и других вершинах поэзии XX века? Известна следующая авторская оценка «Когда разгуляется», носящая характер итоговой. В конце августа 1959, через полгода после завершения книги, Пастернак сопоставил ее с предыдущей, со «Стихотворениями Юрия Живаго» и сказал, «что любит свой последний сборник — „он проще, прозрачней, чем стихи из романа, не такой торжественный и многозначительный“. Еще он говорил, что ему в этих стихах дороже всего то, что „оказывается, это содержание может быть выражено, и это — самое главное“»[20].

6

Противоречивое отношение автора к своему созданию, драматические коллизии последних лет его жизни, идеологический террор, жертвой которого он стал, предопределили трудную судьбу книги в печати. Достаточно сказать, что, завершенная в начале 1959, она впервые была опубликована так, что все тексты отражают их окончательные редакции, лишь три десятилетия спустя. Насколько удачнее в этом смысле сложилась судьба «Доктора Живаго»! Этот большой роман был завершен в декабре 1955, а вышел в свет в полном виде уже в ноябре 1957.

Пастернак успел увидеть в печати довольно много подборок стихотворений из «Когда разгуляется» и публикаций отдельных текстов, о некоторых только знал. Они появлялись в «Знамени», «Литературной Грузии», «Новом Мире», в альманахе «День поэзии». Очередной всплеск ненависти

---

[18] *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989—1992. Т. 5. С. 562.
[19] *Баевский В. С.* Б. Пастернак… С. 8—16.
[20] Воспоминания… С. 507.

властей к поэту вызвало опубликование «Нобелевской премии» в газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк): поэт посмел пожаловаться всему миру на своих палачей. Тексты из «Когда разгуляется» печатались и в авторских сборниках Пастернака.[21]

Первое отдельное издание «Когда разгуляется», как и «Доктор Живаго», вышло не в Москве, а за границей.[22] Оно отражает 5-ю стадию формирования книги, включает в установленном автором порядке 33 стихотворения, написанных в 1955—1957, и завершается «Вакханалией». По неизвестной причине пропущены «Следы на снегу». В моей библиотеке имеется экземпляр издания, купленный в Париже. В нем находится вкладыш бумаги розового цвета. На нем под заголовком «Стихотворение Б. Л. Пастернака „Нобелевская премия“» напечатан текст из четырех четверостиший. В конце дата: «Янв. 1959». По-видимому, данное стихотворение стало известно Ж. де Пруаяр из публикации в «Новом русском слове» и в последнюю минуту перед выходом книги, а, возможно, и после поступления ее в продажу, присоединено к основному корпусу.

Книгой 1961 г.[23] начинается ряд посмертных изданий «Когда разгуляется» в составе различных сборников. Она восходит к подготовительным материалам для несостоявшегося издания 1957 и включает 35 стихотворений из «Когда разгуляется». Еще девять оказались неприемлемы для цензуры (не только «Душа» или «Нобелевская премия», но и «Вакханалия», «За поворотом» и т. п.). Некоторые тексты содержат разночтения по сравнению с окончательными редакциями, порядок их отличен от окончательного. Меру участия в этом издании автора, редактора и цензора установить невозможно.[24] Одновременно в Соединенных Штатах вышел третий том собрания сочинений Пастернака, в котором впервые опубликованы в порядке, установленном автором, все 44 стихотворения.[25] Источниками текстов являются материалы, отражающие 5-ю стадию формирования книги, машинопись с последующими дополнениями 1958 и

---

[21] 1) Poesie. Introductione, trad. e note di A. M. Rippelino. Torino, 1957; 2) Poesie… 2 ed. 1959; 3) Стихи о Грузии. Тбилиси, 1958; 4) Autobiografia e nuovi versi. Trad. d'Angelo. Milano, 1958; 5) Когда разгуляется. Poems. 1955—1959. English Versions by M. Harari. London, 1960; 6) Поэзия. Франкфурт-на-Майне, 1960. (1, 2 и 4) с переводами на итальянский язык, (5) — с переводами на английский.

[22] *Пастернак Б.* Когда разгуляется. Париж, 1959.

[23] *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М., 1961.

[24] *Proyart J. de*. La nature… P. 383.

[25] *Pasternak B*. Сочинения. Ann Arbor, 1961. Т. 3.

1959 и подготовительные материалы к несостоявшемуся сборнику 1957.[26] Значительное количество текстов не отражает окончательных авторских редакций. Тем не менее это был решительный шаг вперед по пути адекватного издания «Когда разгуляется».

Даже в «Избранном», подготовленном Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернаком и увидевшем свет в 1985, по причине цензурных запретов опущены «Душа», «Перемена» и «Нобелевская премия».[27]

Окончательный текст книги «Когда разгуляется» установлен в издании 1988, подготовленном Е. Б. Пастернаком.[28] Официально цензура еще не была отменена, но уже была бессильна.

7

Отдельные стихотворения и книга в целом публиковались на фоне политического кризиса, вызванного «Доктором Живаго». Пастернак безвременно скончался, а последняя книга его стихов так и не получила оценки в прижизненной критике. Известны изустные хвалебные отзывы Ахматовой об одних стихотворениях («В больнице», «Ненастье», «Ночь», «Когда разгуляется»), осуждающие о других («Вакханалия», «Июль», «Ева», «Быть знаменитым некрасиво…»).[29] В 1956 г. я сделал неудавшуюся попытку опубликовать в «Знамени» статью о подборке «Новые строки», напечатанной в № 9 этого журнала.[30] Вскоре в СССР любая попытка в этом направлении стала бессмысленной; за рубежом все внимание было приковано к катарсису и развязке жизни поэта.

8

Остается определить место книги в творческой эволюции Пастернака. Если предыдущая книга «Стихотворения Юрия Живаго», написанная в основном в годы сталинщины, имеет мрачный, порою трагический колорит, то «Когда разгуляется», несмотря на скептическое отношение Пастернака к «оттепели», на грязную кампанию травли в связи с публикацией романа «Доктор Живаго» и присуждением Нобелевской премии, на драматизм положения Пастернака между женой и О. В. Ивинской, на «чувство всеоб-

---

[26] *Proyart J. de*. La nature… P. 381.
[27] *Пастернак Б.* Избранное: В 2 т. М., 1961. Т. 1.
[28] *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М., 1988.
[29] *Чуковская Л. К.* Записки… № 7. С. 23, 69, 89—90.
[30] *Баевский В. С.* Б. Пастернак… С. 7—13.

ъемлющего преследования»[31] и жизнь «с петлей у горла», в основном мажорна и оптимистична. Об этом свидетельствуют и заглавие книги, и определение *весенний сборник*, данное ей в стихотворении «После перерыва».

Мажорностью и вообще стилем «Когда разгуляется» сближается с книгами военных лет «На ранних поездах» и «Земной простор», а также, неожиданно, с первой книгой «Близнец в тучах». Поэт и сам это чувствовал. В цитированном письме к М. К. Баранович он сообщал о стихотворениях последней книги: «Я их пишу не глубоко, не напряженно, как очень давно, до революции, совершенно не сознаю и не чувствую их качества». Слова *не глубоко, не напряженно* следует понимать как характеристику стиля, избегающего языковых сложностей, затемняющих смысл. Такой стиль был намечен в «Близнеце в тучах», оставлен в «Поверх барьеров» и вновь найден и доведен до совершенства в цикле «Переделкино» из «На ранних поездах». Как и циклу «Переделкино», книге «Когда разгуляется» присуще изображение природы в ее бытии в границах годового календарного круга. Как для «Близнеца в тучах», для «Когда разгуляется» важен напряженный мифологический подтекст.[32] Ряд стихотворений построен по редуцированной модели волшебной сказки, многим свойственен непосредственный детский взгляд на мир.

Универсальный прием поэтики книги — антропоморфизация природы. Явление это, уходящее корнями в психологический параллелизм, распространено — у кого больше, у кого меньше — у всех поэтов. Лирика Пастернака и особенно последняя книга отличаются невиданной интенсивностью этого приема. Очеловечиваются деревья вообще, лес, отдельное дерево, ветлы, липы, береза, клен, елка, сосна; различные растения и цветы; грибы; неопределенная птичка — и сова, дятел; петух; антропоморфизируются ветер, вьюга, метели, мороз, стужа; небо, небосвод, воздух, земля, ручей; заря, полдень, день, ночь; осень и зима; солнце, звезда, планеты Венера и Марс; антропоморфизируются такие понятия, как будущее, пространство, время, вечность. Наконец, антропоморфизируется *все* (*Точно все стыдом покрыто*). Антропоморфизация доходит до границы возможного и переходит ее: природа олицетворяется в человеческой смерти: *погребенная земля; женщиной мертвой […] падает […] зима.* Иногда не человек смотрит на природу, а природа на человека.

---

[31] *Ивинская О.* Годы… С. 276.

[32] *Баевский В. С.* Б. Пастернак… Гл. 1.

В «Когда разгуляется» не так как раньше проявляется христианское сознание. Если в «Стихотворениях Юрия Живаго» оно сосредоточено на трагедии Страстной недели, то здесь оно находит выражение в общем эмоциональном тоне умиления, разлитом в стихотворениях и нашедшем предельное выражение в стихотворении, давшем название всей книге, и в балладе «В больнице». Этот подход не исключает явных (например, «Ева») и скрытых отсылок к определенным библейским текстам. Остановимся на одном примере.

«Быть знаменитым некрасиво…» развивает тему Апостола Павла: «И в знаменитых чем-либо, каким бы ни были они когда-либо, для меня нет ничего особенного: Бог не взирает на лице человека. И знаменитые не возложили на меня ничего более» (Галатам 2, 6). Связь стихотворения со Священным Писанием усиливало заглавие «Верую» белового автографа окончательной редакции. Возможно, Пастернак не сделал попытки внести его в печатный текст в виду его неприемлемости для цензуры.

Пастернака отвращала судьба *знаменитых*, постигшая Маяковского, о котором он написал почти одновременно с данным стихотворением в очерке «Люди и положения»: «Были две знаменитых фразы о времени» и т. д.[33]. Развивая мысли обращенной к Маяковскому надписи на «Сестре моей жизни» («Вы заняты нашим балансом…»), стихотворений «Смерть поэта» и «О, знал бы я, что так бывает…», Пастернак противопоставляет пути Маяковского свой путь.

В словах «Цель творчества — самоотдача» подспудно проводится тема крестного подвига Иисуса Христа, развитая в «Гамлете» и других «Стихотворениях Юрия Живаго». Они текстуально сближаются со словами Апостола Павла; «Благодать вам и мир от Бога Отца и Господа нашего Иисуса Христа, который *отдал Себя Самого* за грехи наши»[34]. Здесь Пастернак бессознательно предсказал свою Голгофу, столь отличную от самоубийства Маяковского.

Поэтому слишком поспешным представляется мнение, что «Быть знаменитым некрасиво…» «звучит, как официальный отчет»[35].

Книга основана на новом понимании истории и современности. Черты исторического мышления, рассредоточенные в «Траве и камнях», «Ветре», «Вакханалии» и других стихотворениях, сосредоточены и афористически

---

[33] *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4.. С. 336—338.

[34] Галатам 1, 3 и 4; курсив мой — *В. Б.*

[35] *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 273.

заявлены в «После грозы». Первым в литературе и обществе своего времени Пастернак заговорил о замене культа революционного преобразования государственной жизни идеей постпенного мирного ее обновления на почве христианской жертвенности.

В книге отразилась обширная историко-литературная и историко-культурная традиция — музыка, живопись, театр, философия, Данте, Шиллер, Шелли, Пушкин, Мицкевич, Пруст, Блок, Ахматова, Мандельштам. Книга вобрала в себя многие темы, мотивы, образы более ранних книг Пастернака — например, темы зимы, города, мотив циклического обновления жизни, образ маски как вещи для себя, за которой скрывается непостижимая сущность как вещь в себе.

Посредством тропов вводится разнообразный материал, значительно раздвигающий границы художественного мира книги. Особенно показательны метафоры и метонимии (иногда переплетенные между собой до невозможности их однозначно расчленить), а также сравнения, вводящие уподобления природы человеку, часто по модели психологического параллелизма.

В книге господствует стихия устно-разговорной речи с лексическими, фразеологическими, синтаксическими прозаизмами (*куда ни глянь; единым духом; во весь рост; на всех парах; в шапке набекрень* и т. п.). Для создания эффекта остранения Пастернак широко использует контрасты между ожидаемым в поэзии — с одной стороны, далеко заходящей прозаизацией — с другой, нейтральным стилем — с третьей (*А лес, как при царе Горохе, как в предыдущие эпохи; в заплатанном салопе сходит наземь небосвод* и др.). Разговорная интонация усиливается и парцелляцией, когда длинные синтаксические конструкции в «Ветре», «Музыке», «Снег идет» и других стихотворениях расчленяются на относительно независимые сегменты.

В противоречие с описанной господствующей установкой приходят традиционные приемы поэтической речи и риторики, в первую очередь амплификация и инверсия. Амплификация (пространное перечисление, через которое раскрывается явление) у Пастернака замечательна тем, что в перечисление входят самые разномасштабные понятия и тем уравниваются между собой. Принципиальное неразличение масштабов предметов мысли, своеобразный «демократизм» поэтического мышления — один из существенных признаков поэтического мира Пастернака в «Когда разгуляется» («И великой эпохи след на каждом шагу — в толчее, в суматохе, в метках шин на снегу, в ломке взглядов — симптомах вековых перемен, — в наших добрых знакомых, в тучах мачт и антенн» и далее). Ин-

версия обычно структурно утяжеляет синтаксическую конструкцию, особенно когда подлежащее и сказуемое отодвигаются глубоко к концу предложения (наблюдение А. К. Жолковского): *С действительностью иллюзию, с растительностью гранит так сблизили Польша и Грузия…* Сходную роль структурного утяжеления играют, согласно А. К. Жолковскому, вставные конструкции: *Он составляет в эти миги, когда он за сердце берет, предмет и содержанье книги.*

Стихотворная метрика «Когда разгуляется» проще, чем во всех других книгах Пастернака. Более половины текстов, 26 из 44 стихотворений (691 из 1366 стихов) написано ямбом. Из них 18 стихотворений, 467 стихов написаны четырехстопным ямбом — освященным двухсотлетней традицией размером. На этом фоне выделяются три стихотворения, написанные четырехстопным хореем, шесть — амфибрахием, пять —анапестом, одно — дактилем. Как среди двухсложных метров преобладают самые распространенные и естественные четырехстопные размеры, так среди трехсложных — самые распространенные и естественные трехстопные (исключение составляет одна «Вакханалия»). Либо вовсе отсутствуют, либо сведены к минимуму характерные признаки метрики XX в.: нет дольника, акцентного стиха, верлибра, имитаций народного стиха, присутствуют всего две переходные метрические формы и одна полиметрическая композиция. Структура метрического репертуара, в особенности преобладание ямба, в первую очередь четырехстопного, и отсутствие неклассических размеров свидетельствует о недвусмысленной ориентации на классическое стиховое наследие.

Столь же проста строфика. Во всех других книгах Пастернака, кроме «На ранних поездах» и «Земного простора», она значительно сложнее. В «Когда разгуляется» наиболее распространены четверостишья перекрестной рифмовки, остальные составляют немногочисленные исключения. Строфам присуща синтаксическая замкнутость, «стансовость»: каждая представляет собой самодовлеющую семантическую и синтаксическую конструкцию.

Метрическая и строфическая организация «Когда разгуляется» — скорее знак принадлежности книги к стихотворной речи, чем источник каких-либо специальных семантических или эстетических эффектов.

То же можно сказать о преобладании точной рифмы (свыше 60%). Однако дополнительные рифменные связи, начальные, внутренние и теневые рифмы усиливают звукосмысловую выразительность (*Как невод, тонет небосвод. Милиция, улицы, лица мелькали в огне фонаря. Цвели бы липы в них*

подряд. Кому быть живым и хвалимым, кто должен быть мертв и хулим известно у нас подхалимам влиятельным только одним).

Наиболее характерной чертой стихотворной речи книги является ритмическое разнообразие. Пастернак значительно чаще всех современников пропускает ударения там, где они ожидаются согласно метрической схеме, и в двусложных, и в трехсложных размерах. Так достигается остранение, возникают и ритмический жест, и семантический курсив, и синэстетический эффект (*И выпрямились во весь рост. Покачивалась фельдшерица со склянкою нашатыря. Прославленный не по программе, […] он не изготовлен руками).*

Индивидуальной приметой стихотворной речи «Когда разгуляется» является и в двусложных, и в трехсложных размерах — одновременно пропуск ударений там, где они ожидаются, на сильных местах метра, и постановка их там, где они не ожидаются, на слабых местах метра: *В детстве, я как сейчас еще помню, высунешься, бывало, в окно. Дом высился, как каланча. Быть знаменитым некрасиво.*

Отвлекаясь от подробностей, стиль последней, девятой книги лирики Пастернака можно охарактеризовать так: семантическая сложность на фоне лексико-грамматической простоты и ритмическая сложность на фоне метрико-строфической простоты.

УКАЗАТЕЛЬ
ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Указаны имена авторов текстов художественной, критической и научной литературы и названия произведений художественной и критической литературы. Курсивом выделены числа, относящиеся к сноскам.

Абрамович Г. *342*
Аввакум 377
Августин ⇒ Augustinus
Аверинцев С. С. *50, 273, 425*, *428*
Аврелий ⇒ Marcus Aurelius
Аксаков С. Т. 180, 184
  «Записки ружейного охотника» 180
Александров В. *23*
Алексеев Л. (Паночинин Л. А.) 277
Алексеева Л. *404*
Алешковский М. Х. *51*
Альфонсов В. Н. 160, *389*
Амальрик А. А. 452
Анастасьев А. 194, *195*, *204*
Аникст А. *74*
Анненкова В. И. *165*
Аристотель 33
Арсеньев И. А. *165*
Арсеньев К. К. *306*
Афанасьев А. Н. 43
Ахматова А. А. 171, 346, 369, 372, 410, 412, 445, 446, 454, 457

Баевский В. С. *449*, *450*, *452*, *455*
Байрон Дж. Н. Г. ⇒ Byron G. N. G
Бальзак О. ⇒ Balzac H. de
Бальмонт К. Д. 377
Баратынский Е. А. *118*
Басин П. Б. 326
Батюшков К. Н. *118*
Бахтин М. М. 12, 25, *27, 33*–37, *97*, *98*, *99,* 136, 153, 159, *160, 179, 212, 235*, *264,* 368, 372, 374, *377*, 284, 385, 286, 292, 438
Белинский В. Г. *117,* 160, 361
Белый А. 370, 419, 435
  «Петербург» 370
Беляева-Конеген С. *408*
Бердяев Н. А. 368, *369*, 370, 380, 382
Берлин И. 166
Билибин В. В. (Грэк И.) 314, 315, 323, 332
  «Осколки петербургской жизни» 316
Билинкис Я. С. *116*
Бицилли П. М. *235*, *252*, *264*
Благой Д. Д. *75, 116, 139*, *140*
Блок А. А. *85,* 362, 364, 370, 373, 378, 435, 457
Богданов 367
Борисов В. М. *150*
Бонди С. М. *117, 130*
Бочаров С. Г. 88, *116*
Бочкарев В. А. *63*, *66*, *67*
Брежнев Л. И. 367
Бродский И. А. 409
Бруни Ф. А. 356
Буало Н. ⇒ Boileau N.
Булгаков М. А. 177, 366, 372
  «Мастер и Маргарита» 177, 366
Булгарин Ф. В. 137
Бурачок С. А. 170
Буренин *317*
Бурлюк Д. Д. 389, 390, *403*, 404
Бурлюк В. Д. 390

Бухаркин П. Е. *93*

Вагинов К. 365
Вайман С. *209*
Вацуро В. Э. *122*
Введенский А. 365
Ветловская В. Е. *16, 269*, *273*, *274*, *275*, *276*
Вилинбахов В. Б. 43
Виноградов В. В. *61,* 87, *88*, 95, *179,* 342, 346
Винокур Г. О. 342, 343, 344, 346, 348, *357*
Вистенгоф П. Ф. *165*
Воздвиженский В. Г. 172, *412*
Волошин М. А. *85*
Волошинов В. Н. *33*
Воронский А. К. *16*, *19,* 366
Вяземский П. А. 224, 367
«К друзьям» 367

Гаспаров Б. М. *133, 161*, *173*, 174, *343*
Гаспаров М. Л. *416*
Гачев Г. Д. 161
Гейтман Е. И. 356
Генис А. 193–97
Герштейн Э. Г. 161, 171
Гинзбург Л. *409*
Гладков А. К. 167, *172*, *173*
«Цемент» 167
«Разгром» 167
Гнедич Н. И. 112
«Илиада» 112
Гоголь Н. В. 164, 231, 254, 256, 263, 267, 360, 361, 362, 377, 378, 347, 420, 431, 443
«Выбранные места из переписки с друзьями» 164
«Мертвые души» 214, 233, 263
«Нос» 267
«Портрет» 362
Голубинский Е. *41*
Гомер 112
Гончаров И. А. 366
«Обломов» 366
Гораций ⇒ Horatius
Горький М. *376*, 380
Грибоедов А. С. 244
«Горе от ума» 244
Григорович Д. В. 317
Григорьев А. А. 197
Григорьян К. Н. *159*
Гройс Б. 25
Гуковский Г. А. *71, 92*, *97, 117*
Гумилев Н. С. 357, 359, 371, *372*, 379, 424
Гуро Е. 389
Гусев В. 161

Давыдов С. *132*, *148,* 347
Даль В. И. 289
Данте А. ⇒ Dante A.
Данто А. *138*, *144*
Дворкин И. *33*
Державин Г. Р. 87, 92, 310, 366
«Мнения» 310
«К самому себе» 366
Добролюбов Н. А. 194, 195, 196, 200, 201, 204
Достоевский Ф. М. *85*, 86, *117,* 136, 203, 229–67, 268–87, 354, 360, 364, 365, 370, 372, 373, 378, 430, 431, 434, 437
«Бедные люди» 233, 263
«Бесы» 287, 365
«Братья Карамазовы» 245, 268–87
«Господин Прохарчин» 265
«Двойник» 233
«Дневник писателя» 270, *271*, *280*, 281, *321, 373*, 378
«Записки из мертвого дома» 214
«Записки из подполья» 243–44, 233, 241, 267, 286, 354, 437
«Игрок» 259, 267
«Идиот» 203
«Кроткая» 262, 265, 266, 267
«Подросток» 229–67
«Преступление и наказание» 239
«Пушкин» 281

«Чужая жена и муж под постелью» 260
Дуганов Р. *389*, *400*
Дворкин И. *33*
Джугашвили И. В. 367

Евдокимова С. *17*
Еврипид ⇒ Euripides
Екатерина II 367
Елкина С. 161
Ермоков И. Д. *235*, *255*
Ерофеев Вен. 382
Есенин С. А. 382, *383*

Жданов И. *42*
Жирмунский В. М. *39,* 103
Жолковский А. К. *231, 343,* 458
Жуковский В. А. 302
Журавлева А. И. 198, *200*, *202*, *204*

Замятин Е. И. 429–44
«Генеалогическое дерево Уэллса» *430*
«Герберт Уэллс» *430*
«Завтра» 434, 435
«Лица» 433
«Мы» 429–44
«О литературе, революции и энтропии» 435
«Островитяне» 432, 434
«Скифы ли?» 433
«Цель» 435
«Я боюсь» 435
Захариева И. 161
Зеньковский В. В. 94
Зиборов В. К. 51
Зощенко М. М. 367
«Литератор» 367

Иванов В. *62, 85,* 87, 171, 173, 258, *376*
Иванов-Разумник Р. В. *117, 377,* 433
Иванова Н. 166
Иваныч Л. 318
Ивинская О. В. *446*, *450*
Иероним ⇒ Hieronymus
Иоанн Златоуст ⇒ Johannes Chrysostomos
Истомин К. К. 191
Исупов К. Г. 161

Кабаков И. 232
Каверин В. *171*, *172*
Каменский В. 390, *403*
Карамзин Н. М. 87, 133, 295, 373
«Бедная Лиза» 295
«Остров Борнгольм» 87
«Сиерра-Морена» 87
Катаев В. П. 349
Кациз Л. *427*
Кирпичников А. И. *42*
Киселева М. *306*
Клюев Н. А. 382
Клюн И. 390
Княжнин Я. Б. 97
Козьма Прутков 365
Коллонтай А. М. 367
Кондаков Б. В. *150*, *173*
Конфуций ⇒ Konfuzius
Корнель П. ⇒ Corneille P.
Крученых А. Е. 364, 365, 380, 389, *392*, *405*, 389–406
«Игра в аду» *405*
«Победа над солнцем» 390, 391
«Слово как таковое» 405
Купреянова Е. Н. *16, 84*, *86*
Кузмин М. А. 382
Кузьмин А. Г. *36*
Кургинян М. С. *194*

Лавров А. В. *173*
Лавров В. М. *306*
Лакшин В. Я. 194, 195
Ларионов М. Ф. 390, 404
Лаушкина А. Г. *116*
Лебедев В. А. *289*
Лебедев Ю. В. 198
Левин В. Д. *116*

Левин Ю. И. 409, 411, 412, 413, 414, 428
Левинтон Г. А. *408*
Левитан И. 315
Ленин В. И. 368
Лермонтов М. Ю. 150–78, *311,* 360, 361, 364, 373, 379
«Вадим» 150
«Герой нашего времени» 150–78, 260, *311*
«Княгиня Лиговская» 150, 163
«Морская царевна» 365
«Тамань» *311*
Лесков С. Н. 288–305, 317
«Блуждающие огоньки. Автобиография Праотцева» 288
«Гора» 300
«Детские годы (Из воспоминаний Меркула Праотцева)» 288–305
«Обойденные» 302
«Прекрасная Аза» 300
«Скоморох Памфалон» 300
Лившиц Б. *390, 403*
Лихачев Д. С. *36, 40, 41, 43, 45,* 46, 50, 51, 52, *159,* 160, *161,* 359
Ломоносов М. В. 86, 92, 367, 368, 373
«Тамира и Селим» 86
«Разговор с Анакреоном» *367*
«Разговор с торговцем книгами» *367*
Лосев А. Ф. 299, 300
Лосский Н. *161*
Лотман Л. М. *77,* 194, 195
Лотман Ю. М. *28, 116,* 133, *134–*35, 137, 138, *144, 145, 146, 149, 236,* 294, *357, 416, 424*
Луначарский А. В. 367

Майорова О. Е. *297*
Макогоненко Г. П. *84*
Максимов Д. Е. *91,* 99
Макшеева Н. А. 298
Малевич К. С. 388, 389–406, 389, *404, 405*
Мандельштам О. Е. *363,* 372, *383,* 408–28, 457
«1 января» 424
«10 января 1934 г.» 419
«А посреди толпы» 419
«Антология житейской глупости» 408
«Ариост» 420
«В год тридцать первый от рождения века» 412
«Воронежские тетради» 414
«Восьмистишия» 426
«Возьми на радость» 416
«Довольно кукситься» 419
«Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг» 420
«За гремучую доблесть» 419, 423
«Кама 1» 427
«Камень» 411, 416
«Квартира тиха, как бумага» 419, 428
«Колют ресницы» 419, 424
«Концерт на вокзале» 424
«Куда как страшно нам с тобой» 425
«Московские тетради» 411, 412
«Мы живем, под собою не чуя страны» 414
«Новые стихи» 411, 413, 414-«Ода» 416
«Отрывки из уничтоженных стихов» («IV. Я больше не ребенок») 428
«Отрывки из уничтоженных стихов» («VI. Не табачною кровью заката пишу») 428
«Полночь в Москве» 412, 417
«Разговор о Данте» 426
«Сегодня можно снять декалькомани» 423, 424
«Сохрани мою речь» 422, 424
«Старый Крым» 423
«Стихи» 411
«Стихи о русской поэзии» 428
«Стихи памяти А. Белого» 423
«Тристиа» 411
«Фаэтонщик» 421

«Четвертая проза» 420, 424
«Я по лесенке приставной» 424
«Я с дымящей лучиной вхожу» 424, 425
«Я скажу тебе с последней прямотой» 422
Мандельштам Н. Я. 409, *412*, 415, *416*, *422*, *424*, 427, *457*
Марк Аврелий ⇒ Marcus Aurelius
Марков П. А. 198, *201*
Маркович В. М. *157*, *165*
Масленникова З. А. *451*
Матюшин М. В. 390, 395, 404
«Победа над солнцем» 390, 391
Маяковский В. В. 359, 360, 361, 364, 368, 369, 372, 383, 386, 389, 390, *394*, 396, *403*, 404, 410, 456, 457
«Мистерия буфф» 364
«Разговор с фининспектором» 368
Медведева И. Н. *122*
Мейерхольд В. Э. *202*
Мейлах Б. *117*
Мелетинский Е. М. 43, *364*, *365*
Меринский А. М. *165*
Месс-Бейер И. 414, *422*
Микешин М. О. 356
Михайлова Е. Н. *164*
Михайловский Н. К. 300
Морозов П. О. *121*
Москвичева Г. В. *97*, *99*
Мочульский К. 375

Набоков В. В. *129,* 153, *170*, 177, 263
«Дар» 177, 263
Надсон С. Я. 318
Некрасов Н. А. 368, 367
Новиков Н. *363*
Носов С. *370*, *372*, *377*, *378*

Овсянико–Куликовский Д. Н. *117*
Озеров В. А. 97
Оксман Ю. Г. *143*
Опекушин А. М. 356
Ориген ⇒ Origenes
Островский А. Н. *77,* 193–212
«Гроза» 193–212

Павлинов П. Я. 356
Панченко А. М. *93*
Паперно И. *234*
Паперный В. *377*
Паперный З. А. *349*
Парменид ⇒ Parmenides
Пастернак Б. Л. 150–78, *356*, 360, *364*, 372, 383, 386, 410, 445–59
«Без названия» 446, 447, 449
«Близнец в тучах» 455
«Божий мир» 448, 449
«Быть знаменитым некрасиво…» 445, 446, 447, 455, 456, 457
«В больнице» 446, 447, 452, 454, 456
«В перерыве: Стихотворения 1947—1957 годов» 448
«Вакханалия» 448, 449, 451, 452, 453, 454, 457, 458
«Верую» 456
«Весна в лесу» 446, 447, 448, 449
«Ветер (Четыре отрывка о Блоке)» 447, 457
«Во всем мне хочется дойти…» 446, 447
«Все сбылось» 448, 449
«Вы заняты нашим балансом…» 456
«Доктор Живаго» 150–78, 447, 449, 451, 452, 453, 454
«Дорога» 446, 448
«Друзья, родные, милый хлам…» 452
«Душа» 447, 451, 454
«Ева» 446, 447, 455, 456
«Единственные дни» 448
«Гамлет» 457
«Женщины в детстве» 448
«За поворотом» 448, 454
«Заморозки» 446, 447
«Земной простор» 455, 458
«Зимние праздники» 448

«Золотая осень» 446, 447
«Золото» 447
«Записки Патрикия Живульта» 150
«Из синей тетради» 447
«Июль» 446, 447, 448, 455
«Июльские дополнения 1958 г.» 448
«Когда разгуляется» 446, 447, 449, 454
«Когда разгуляется» (сборник) 445–59
«Культ личности забрызган грязью…» 451
«Лето» 446
«Липовая аллея» 448, 449
«Люди и положения» 456
«Мария Стюарт» (перевод) 449
«Музыка» 446, 447, 449, 457
«На ранних поездах» 455, 458
«Недотрога, тихоня в быту…» 447
«Ненастье» 446, 447, 449, 454
«Нобелевская премия» 448, 449, 453, 454
«Ночной ветер» 446, 448, 449
«Ночь» 446, 447, 454
«Новые строки» 455
«Новые строки (лето 1956)» 447
«О, знал бы я, что так бывает…» 456
«Осенний день» 446, 447
«Осенний лес» 448
«Охранная грамота» 386
«Пахота» 448
«Первый снег» 446, 447
«Переделкино» 455
«Перемена» 447, 451, 454, 448
«По грибы» 446, 447, 448
«Поверх барьеров» 445, 455
«Поездка» 448
«После грозы» 448, 449, 452, 457
«После перерыва» 448, 449, 455
«После вьюги» 448, 451, 452
«Революция» 150
«Сестра моя жизнь» 445, 456
«Следы на снегу» 448, 453
«Смерть поэта» 456
«Снег идет» 448, 458
«Стихотворения Юрия Живаго» 453, 455, 456, 457
«Стога» 448, 449
«Тема с вариациями» *364*
«Темы и варьяции» 445
«Тишина» 448, 449
«Трава и камни» 445, 446, 447, 449, 457
«Три имени» 150
«Хлеб» 447, 448, 449
«Четырнадцать стихотворений» 446
Пастернак Е. Б. *150*, *167, 168, 360*
«Песнь о Роланде» 423
Петров-Водкин К. С. 356
Писарев Д. И. *117,* 196, *210*
Пискарев Н. И. 356
Пискунов В. *172*
Пискунова С. 161, *172*
Платон ⇒ Platon
Плещеев А. Н. 318
Плюханова М. Б. *39, 46*, *49*
«Повесть временных лет» 36–52
Погодин М. П. *40*
Полоцкая Э. А. *345*
Полоцкий С. 363
Померанц Г. 162, 172
Попова Л. С. 389
Пригов Д. А. 232, *408*
Пришвин М. М. 380, *381*
Пропп В. Я. 330
Пумпянский Л. В. *93*
Пустыгина Н. Г. *246*, *251*, *257*
Пушкарева В. С. *204*
Пушкин А. С. 55, 73–77, 78, 83, 105–13, 114–31, 132–49, 280, 344, 347, 348, 355, 356, 360, 361, 362, 364, 365, 370, 373, 374, 379, 412, 420, 422, 457
«Бахчисарайский фонтан» *119*, *124*
«Бесы» *120*
«Борис Годунов» 55, 73–77, 82, 83, *120*
«В стране, где я забыл тревоги прежних лет…» 106
«Вакхическая песня» *120*

«Вольность» *124*
«Всеволожскому» *124*
«Выстрел» 244
«Гнедичу» 112
«Граф Нулин» *119*
«Демон» *121*, 120–23, *124*, 125, 127, 128
«Деревня» *124,* 295
«Джон Теннер» 137
«Домик в Коломне» *119*
«Душа моя Павел» *120*
«Евгений Онегин» 114–31, 244, 280, 295
«Ее глаза» 110
«Жених» *120*
«Заметки о русской истории XVIII века» 110
«Земля и море» *124*
«Зимний вечер» *120*
«Из Пиндемонти» 111
«История Пугачева» 139, 142–49
«К живописцу» *124*
«К Морфею» *124*
«К морю» *120,* 140
«К Огаревой» *124*
«К Чаадаеву» 107
«Кавказский пленник» *119*, *123*, 124, *125*, 131
«Как сладостно!…» 124
«Капитанская дочка» 105, 132–49
«Князю А. М. Горчакову (Встречаюсь...)» *124*
«Любви, надежды, тихой славы…» 107, *124*
«Любовь одна...» *124*
«Мадонна» *120*
«Маленькие трагедии» *120*, *128*
«Мирская власть» 110
«На Колосову (Все пленяет нас в Эсфири)» *124*
«Отрывок из письма к Д.» 108
«Памятник» 362
«Песня о Стеньке Разине» 139, 140
«Пир во время чумы» 422
«Повести Белкина» 144
«Пророк» 132, 362
«Погасло дневное светило» *125*
«Полтава» *119*
«Поэт» *120*, *128*
«Приметы (Старайся наблюдать…)» *124*
«Румяный критик мой» *120*
«Руслан и Людмила» *119*, *123*, *124, 127,* 420
«Сказка о царе Салтане» *120*
«Свободы сеятель пустынный…» 106
«Скупой рыцарь» 244
«Телега жизни» *120*
«Три ключа» *120*
«Чаадаеву» («К чему холодные сомненья?..») 105–13
«Цыганы» *119*, *124*
«Юрьеву (Любимец ветренных Лаис)» *124*
«Я пережил свои желанья» *125*
«Ex ungue leonem» *120*

Радищев А. Н. 87
Разумник И. *130*
Ремизов А. М. 354, 382
«Кукха. Розановы письма» 354
Ржевский А. А. 86
Ржевский Л. 155
Розанов В. В. 354–86
«Апокалипсис нашего времени» 359, 371
«Выбранные места из переписки с друзьями» 377
«Исповедь писателя» 377
«Опавшие листья» 358, 371
«Почему не удался памятник Гоголю?» 377
«Смертное» 358
«Уединенное» 359, 371
«Художество испуга и мировой его смысл» 373

Ростопчина Е. П. *165*
Рудаков К. И. 356
Русов Н. П. 381
«Золотое счастье» 381
Рыбников П. Н. *43*
«Подложный Смердий» 86

Салтыков-Щедрин М. Е. 61
Сахновский В. Г. 197, *198*
Семенко И. М. *116*, *117*
Сендерович С. *306*, *308*, *319*, *331, 336, 343*, 345, *346*
Сервантес ⇒ Cervantes Saavedra M. de
Серман И. З. *84*, *97*
Серов В. А. 356
Сильман Т. *159*
Синявский Н. *118*
Синявский-Терц А. *138, 356*
Сиротенко Л. В. *173*
Скафтымов А. П. *155*
Сквозников В. Д. *145*
«Слово о полку Игореве» 359, *364*
Смирнов И. П. *144,* 161, *174, 236*, *248, 361*
Сократ ⇒ Sokrates
Соколов Б. *39*, *44*
Соловьев С. М. *40*
Соловьев В. С. 317, 362, 380
Сологуб Ф. 435
Солженицын А. И. *360*, 365
Софокл ⇒ Sophokles
Старикова Е. 161
Стеблин-Каменский М. И. *197*
Степанов В. П. *93*
Степанян К. 161
Степун Ф. 172
Струве П. Б. 298, 380
Сумароков А. П. 55, 63–72, 73, 74, 77, 82, 86, 88, 87–90, 91–92, 95, 96, 97–98, *101*, 102–3
«Аристона» 87, 90, 102
«Димитрий Самозванец» 55, *66*, 63–72, 83, 86, 89, 90, 91
«Семира» 87, 90, 103
«Синав и Трувор» 87, 88–89, 90, 102
«Хорев» 87, 89–90, 91, 95, 96
Суворин А. С. 316, *327,* 328
Сухово-Кобылин А. В. 61

Табидзе Н. А. 169
Табидзе Т. Ю. 449
Табурин В. 356
Татищев В. Н. *45*
Терц (Синявский)
Тименчик Р. Д. *408*
Тиран А. Ф. *165*
Тойбин И. М. *117*
Толстой А. К. 303
«Дон Жуан» 303
Толстой Л. Н. 11, 16–24, 61, 213–28, 161, 203, 254, 263, 265, *282,* 297–98, 301, 303, 317, 361, 378, 450
«Анна Каренина» 16–18, 19–20, 21–24, 61, 203, 213, 226, *282*
«Война и мир» 19, 161, 263, *282,* 303
«Герои Отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому» 303
«Исповедь» 378
«Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» 213-«Война и мир» 213–28
«Что такое искусство?» 361
Томашевский Б. В. *100,* 153, 214
Топоров В. Н. *241,* 416, *417*
Тредиаковский В. К. 366
«Эпистолы от Российской поэзии к Аполлону» 366
Троцкий Л. Д. 368, *374*
Тюнькин К. А. *79*
Тюпа В. И. *176*
Тургенев И. С. 55, *77*–81, 82, *85*, 86, 179–92, 262, 353, 354, *361*
«Бежин луг» 179–92
«Лес и степь» 179
«Льгов» 179
«Месяц в деревне» 55, *77*–81, 82

«Певцы» 353
«Поездка в Полесье» 192
«Стук-стук» 262
«Фауст» 192
Тынянов Ю. *357*, *358*
Тютчев Ф. И. *85*

Унбегаун Б. *376*
Успенский Б. А. *383*

Федин К. А. 166
Фесенко Ю. П. *144*
Фет А. А. 348
Филотова-Хелльберг Е. *427*
Флейтман Л. *167, 364*
Флоренский П. *362*
Фомичев С. А. 140, *146*
Форш О. Д. 381
«Ворон» 381
Фрейденберг О. М. 162, *365*

Халанский М. Г. *46*
Харджиев Н. *389*, *392*
Хармс Д. 365
Херасков М. М. 86
«Освобожденная Москва» 86
Хлебников В. 356, 358, 359, 364, *371*, 376, 388, 389, *392*, 395, 400, 403, 405, 410
«Беседа Олега с Казимиром» 400
«Зангези» 359, 364
«Игра в аду» *405*
«Слово как таковое» 405
«Художники мира» 400

Цветаева М. И. *147,*372, *383*
Цивьян Т. В. *246*
Цявловский М. *118*

Чаадаев П. Як. 105–13
«Апология сумасшедшего» 111
«Философические письма» 105-6
Чарская Л. А. 173
Чернышевский Н. Г. 234, 243
«Что делать?» 243
Черубина де Габриак 365
Чехов А. П. 80, 306–40, 342–54, *358*, *372*
«Агафья» 330, 331
«Безотцовщина» 348
«В море» 330, 331
«В рождественскую ночь» 350, 351, 354
«Ведьма» 330, 331
«Верочка» 332
«Вишневый сад» *351,* 431
«Горе» 348
«Драма на охоте» 353
«Дядя Ваня» 348, 431
«Егерь» 331
«Злой мальчик» 330, 331
«Иванов» 335
«Каштанка» 331
«Мужики» 350
«На пути» *333*, 335
«Огни» 348
«Отец» 348
«Папаша» 348
«Печенег» 353
«Слова, слова и слова» 348, 352
«Сон» 348
«Спать хочется» 348, 350, 353
«Степь» 318, 348–43
«Счастье» 348
«Тина» 306–40
«Тоска» 348
«У знакомых» 332
«Хамелеон» 348
«Чайка» 313, 354
«Шуточка» 330, 331
Чехова М. П. *315*
Чичерин А. В. *86, 179*, *185*
Чуковская Л. К. *445*, 446, 451, *455*
Чуковский К. И. 166, 171, 380
Шаламов В. Т. 169, 171, 452
Шапир М. И. 346
Шахматов А. А. *40*, *44*, *45*, *47,* 48, 51, 52

Шкловский В. Б. 224, 226, 228, 366, 380, *399*
Шлецер 43, 48
Шолохов М. А. *85*
«Тихий Дон» *85*
Шостакович Д. *377*
Штейн А. Л. 194, 195
Штильман Л. Н. *116*

Щеглов Ю. *173*
Щербинина Ю. де *346*

Эйхенбаум Б. М. *131,* 170
Эль Лисицкий *388, 392*
Эпиктет ⇒ Epictetus
Эсхил ⇒ Aischylos
Эткинд А. *250*
Эфрон А. С. 171

Якобсон Р. О. 258, 346, *347, 366,* 375, 416
Яшвили П. 449

Aarne-Tompson 43, *44*
Adorno Th. W. *364*
Aischylos 85
Alcazar Luis de
«Vestigatio arcani sensus in Apokalypsis» *320*
Andersen T. *389*
Ariosto 421
Aristoteles 33
Arnold M. 23, *24*
Arp H. *388*, *392*
Auerbach E. *99*
Augustinus
«De diversis quaestionibus octoginta tribus» *320*
«De Genesi ad litteram libri duodecim» *320*
«Ennarationes in Psalmos» *320*
«De civitate Dei» *320*
Baines J. *419*
Balzac H. de *77*
«La Marâtre» *77*
Barthes R. 9, 10, 11, 28, 29, *355*, *358*, 363, *364, 426*
Bartoszyński K. *53*
Basin P. B. 326
Bataille G. 136–38, 140
Bayley J. *16*
Beckett S. 383
Belknap R. L. *275*
Benz E. *135*
Berlin I. 166
Bernstein M. A. *240*
Bethea D. M. 162
Bloom H. 23
Blumenberg H. *386*
Boileau N. 14
Braun M. *261, 275*, *283*
Breton A. 14
Broyde S. *424*
Buffon G. 385
Byron G. N. G. *125,* 140

Catteau J. *246*, *258*
Cervantes Saavedra M. de
«Don Quijote» 379
Červenka M. *54*
Chénier A. M. 412, 415, 424
Collins C. *430*
Corneille P. 88, 193
«Le Cid» *63,* 88
Coypel A. 327
Crone A. L. *372*, 380

Dante A. 457
«Divina Commedia» *235,* 423
Danton G. 367
Debreczeny P. *143*, *144*
Demulain C. 367
Denier M.-J. 367
Derrida J. 243, 264
Dickens C.
«The Old Curiosity Shop» 244

Dietrich S. *263*
Dilthey W. 358
Diogenes 297
Döring-Smirnov J.-R. *361*
Doerne M. *269*
Douglas M. 132
Drozda M. 170
Dutli R. *409*, 412, *419*, *424*, *425*

Ebach J. *272*
Eco U. *235*
Einstein C. 392–94
  «Die Kunst des 20. Jh.» 392–94
Ellis J. M. 31
Eng J. van der 357
Epictetus 297
Erbslöh G. *390*
Euripides 85

Faryno J. 151
Fasting S. *273*
Faulkner W. *114*–15
  «The mansion» 114
Feuer Miller R. *236*
Feuerbach L. 239
Fieguth R. *55*, *61*
Finke M. *145, 318*, *330*
Fish S. 9, *10*, *14*
Fiut A. *31*
Flaker A. 380
Flaubert G. 383
  «Madame Bovary» 193
Fleishman L. *167, 364*
Forget Ph. *231*
Foucault M. 9, 29, 383
Fougeret de Monbron L. Ch. 451
  «Le Cosmopolite» *451*
France A. 431, 443
Frank J. *234*, *235*, *267*
Frank M. *231*
Freidin G. *416*, *428*
Freise M. *27*, *30*
Freud S. 137, 169, *235*, *248*
Fromm E. 255

Gadamer H.-G. 358
Galilei G. 297
Gerigk H.-J. *235*, *239*, *261*
Gжowiński M. *53*
Goethe J. W. 16
Gofman I. *133*
Gombrich E. H. 21
Gottsched J. F. *63*
Greber E. *365*
Green G. *171*
Grübel R. 179, *235, 356*, *360*, *370*, *374*, *375*, *378*, *380*
Grygar M. *389*

Hajek S. *361*
Hansen-Löve A. *25, 229*, *231*, *232*, *235*, *255*, *260*, *261*, *264, 388,* 423
Hegel G. W. F. *208,* 386, 434
Heidegger M. 370
Heine H. 386
Hieronymus *320*
  «Commentarii in prophetas minores» *320*
  «Epistulae» *320*
Hingley R. *315*, *317*
Hoffmann E. T. A. 16
Holthusen J. *235*, *236*
Horatius *366*
  «De arte poetica» *366*
Hugo V. 267
  «Les Misérables» 244
Huxley A. 430
  «Brave New World» 430

Imendörffer H. *408*, 409
Ingarden R. *54*, *56*, 57, *65*
Ingold F. Ph. *258, 388*

Jackson R. L. 227, *346, 430*
Johannes Chrysostomus *320*
Jung C. G. 176, 177
Ljunggren A. *151*

Kafka F. 16, 383
Kant I. 9, 450
Kent L. J. *246*
Kepler J. 297
Konfuzius 297
Kostkiewiczowa T. *53*
Krens M. *171*
Lachmann R. *231,* 264, *359*, *362, 428*
Lausberg H. *384*
Leach R. *390*
Leatherbarrow W. *276*
Leibniz G. W. 273
Leonardo da Vinci 20
Lévi-Strauss C. 10
Livingston A. 172
Lo Gatto E. *116*

Man P. de 25, *238*
Mandelker A. *16*, 19
Mann Th. 16
Marcus Aurelius 297
Marivaux P. *77*
Marx K. 137, 434
Mauss M. *132*, *135*–36, 137, 144
McLean H. *127*
Meijer J. M. *116*
Meskin V. *419*
Meynteux A. *93*
Mickiewicz A. 449, 457
Mirabeaux 367
Mitchell S. *116*
Miłosz Cz. 31
Monpassant G. de 213
Morson G. S. 15, *16*, 19, *20*
Muir E. 214–15, 222, 223, 227–28
Mukařovský J. *54*
Müller L. 268
Musil R. 254, 374
«Der Mann ohne Eigenschaften» 374

Neuhäuser R. *75*
Newton I. 297
Nietzsche F. 137

Okopień-Sжawińska A. *53*
Onasch K. *270*
Origenes 297
Orwell G. 430
«1984» 430

Paperno I. *234*
Parmenides 33
Pascal 297, 378
Peirce Ch. S. 13, *14*
Petrarca 366, 427
Pfister M. *54*, *56*, *62*
Pigler A. *325*
Platon 292, 297, 298, 299, 300, 378
Popkin C. *231*
Popper K. R. 254
Procopius Gazeisis
«Commentarii in Genesin» *320*
Proust M. 383, 450–51, 457
«À la recherche du temps perdu» 450
Proyart J. de *445*, *447*, *448*, *449*, *454*
Pütz P. *56*, *65*

Racine J. *77,* 193
Rammelmeyer A. *275*
Rancour-Laferriere D. *360*
Ranke L. von 12
Rayfield D. *314*, *332*
Richards D. *433*
Ricoeur P. 349
Ronen O. 411, 416, 428

Saint-Simon C. H. de Rouvroy 452
Saussure F. de 33–34, 48, 417
Scheffler L. *430*, *431*, *432*, 433, 437
Schiller F. 269, 457
Schlegel J. E. *63*
«Canut» *63*
«Hermann» *63*
Schmid H. *54, 358*

Schmid W. *25*, *28, 56*, *57, 138,* 170, *232*, *239*, 258, *266, 336, 345*, 347, *436*
Schopenhauer A. 297
Schrayer M. *346*
Seemann K.-D. 410
Segal D. *372*
Senderovich S. *306*, *308*, *319*, *331, 336, 343*, 345, *346*
Seneca 297
Serman I. Z. *84*, *97*
Shadowa L. *400*
Shakespeare W. *63,* 85, *86,* 302
«Hamlet» 352
«King Lear» 303
«Romeo and Juliet» 303
«Othello» 244
Shane A.-M. *430*
Shaw G. B. 122
Shaw T. *133*
Shelley P. B. 457
Silbajoris R. *16*
Simmons E. J. 216, *217*
Sжawiński J. *53*, 410
Sokrates 291, 297–301, 305
Sophokles 85
Spinner R. 410
Spinoza 302
Stamler A. *360*
Starobinski J. *417*
Strada V. 161
Szondi P. 54

Terras V. 19, *269*, *274*, *286*
Thomas L. L. *132*
Tintoretto 329
Todd III W. M. *131, 133*
Tolstoy H. *306*, *314*, 318, *319*, *335*
Tocqueville A.-C.-H. K. de 137

Ungurianu D. *146*, *147*

Veltruský J. *54*
Voltaire *101, 273*
«Candide» *273*

Wachtel A. B. *147*
Weininger O. 256, 324
«Geschlecht und Charakter» 324
Wells H. G. 430, 442
Weststejn W. G. 410, *411*
White H. 10, 11, *138, 142*
Williams G. 226, *227*
Wiseltier L. 31, *32*
Wожoszyńska Z. *63*

Zeeman P. *416*
Zholkovsky A. ⇒ Жолковский А. К.
Ziegler R. *390*, *399,* 416, *420*