

О месте В. Ф. Одоевского в русской литературе*

Р. Г. Назиров

I

Творчество Владимира Одоевского в настоящее время не пользуется вниманием читателей, и это вполне понятно: он был неровным писателем, порою многословным и утомительным. Недостаточная оригинальность в селекции материала, известная книжность его манеры, холодная рационалистичность в построении его фантазии и аллегорий, а также неистребимый отпечаток светского «хорошего вкуса» — всё это делает искусство Владимира Одоевского не столь уж заметным на фоне литературы, пережившей такой гигантский подъём в XIX веке. После русской классики оно отступило в тень библиотек.

Его имя совершенно затмил его двоюродный брат — декабрист, поэт А. И. Одоевский, автор знаменитого стиха: «Из искры возгорится пламя. . . » О князе Одоевском чаще вспоминают как о нелепом чудеке, изготовлявшем экспериментальные кушанья, которые никто не хотел есть, или как о незадачливом филантропе, осмеянном Некрасовым, или, в лучшем случае, как о культурном и много сделавшем пропагандисте классической музыки.

Между тем, Одоевский оставил весьма заметный след в литературе. Он писал неровно, порой остроумно и сжато, в лучших традициях светской беседы, порой многословно и холодно, в стиле дидактико-романтического, что, в общем, представляет собой тяжёлое сочетание. Но он принадлежал к числу тех тружеников литературы, которые ложатся костями на неизведанных тропах и служат ступенью для более смелых и сильных. Задача историка литературы — раскрыть значение этих тружеников в литературном процессе, показать, как через них шла та плодотворная традиция, которая привела других писателей к блистательным успехам^а.

Тягучее многословие многих описаний и рассуждений, избыточная предметность и добросовестность, недостаточное мастерство «селекции», а также холодноватая рационалистичность иных фантазий и символов — всё

* Публикация выполнена при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Республики Башкортостан в рамках научного проекта № 16–14–02008.

^а Из рабочих заметок.

это делает чтение произведений Владимира Одоевского после всего опыта последующей русской литературы делом мало увлекательным. И однако...

Как не вспомнить, что это была поистине величайшая эпоха в истории русской литературы! Эпоха Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского, молодых Некрасова, Достоевского, Тургенева. Одна лишь любовь к той блистательной эпохе вынуждает нас с особым уважением относиться к писателям, которые соседствовали или даже сотрудничали с этими гениями, заслужили их внимание и интерес. «Золотой век» русской классической литературы должен сохраняться свято: ничего не упустить, ничего не забыть, взять всё ценное и содержательное даже в произведениях второстепенных писателей 30–40-х годов XIX века; кроме того, необходимо изучение литературного процесса во всей его полноте, и здесь нам нужно больше внимания не только к барону Брамбеусу или Вельтману, но даже к Фаддею Булгарину и Гречу. Быть может, всё-таки не случайно, «Чёрная женщина» упомянута в черновиках к роману «Идиот»?^b

Однако этот писатель заслужил (наряду с критическими замечаниями) лестные отзывы Пушкина, постоянный интерес Белинского, дружбу Гоголя, напряжённое внимание Достоевского. Современники восхищались разносторонней учёностью Одоевского, и эта учёность не всегда вредила его творчеству. Первый русский музыковед, он блестяще использовал возможности беллетризованной биографии и так называемой *Kunstnovelle* для пропаганды Баха и Бетховена. Не пытаясь «завысить оценку» художественного наследия Одоевского, мы должны отдать должное гуманистическим исканиям этого необычного рюриковича. Нельзя умолчать об интереснейших зарисовках быта эпохи в прозе Одоевского, о своеобразии его романтического юмора, который Белинским изумительно определён как «беспокойный и страстный»¹, и его изящной сатиры (словосочетание почти невозможное, но в применении к Одоевскому оправданное). А самое главное — это богатое философское содержание творчества В. Ф. Одоевского.

Человек причудливого, раскидистого ума, председатель Общества Любомудрия, В. Ф. Одоевский был европейцем по образованию и в то же время горячим русским патриотом. Он был на голову выше своей аристократической среды и с горечью признавался в своём дневнике: «Моя беда в том, что хочу дышать чистою совестью в гнилой атмосфере»². Именно с его повестей начинаются поиски русской философской прозы.

Такой человек не мог не оказать влияния на своих современников, на других русских писателей своего времени. Вина его в том, что он недоста-

^bИз ранней машинописной редакции статьи «Значение Владимира Одоевского».

¹В. Г. Белинский. Полное собр. соч., изд. АН СССР, т. VIII, стр. 306.

²В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы, ГИХЛ, М., 1959, стр. 471.

точно серьёзно относился к литературному творчеству и фактически оставил его в расцвете сил и возможностей. Но пока он писал — он был нужен русской литературе и полезен для её развития, а написанное им составило ценнейший вклад в неё. Гофманизм Одоевского сильно преувеличен: в самых гофманических своих вещах он не мог до конца оторваться от твёрдой земли, от социальной и философской проблематики эпохи. Как мыслитель, он был намного самостоятельнее, чем принято думать на основании его увлечений (порою весьма поверхностных) идеализмом и мистикой.

Одоевскому редко удавалось преодолеть тяготение философской эрудиции, не доставало сил для большого синтеза, и всё же он не просто был эпигоном Шеллинга или адептом Баадера. Среди заимствованных философов и всякого рода наивностей у него встречаются удивительные прозрения в судьбы России и мира.

Эксцентричная работа этого недисциплинированного, весьма русского ума нашла своё продолжение^а.

Но прежде всего нас интересует именно литературное значение Одоевского, его место в русской литературе, его связи с другими русскими писателями: ведь он жил и творил в эпоху расцвета. Литературное значение Одоевского выше, чем принято думать. Его наследие нашло скрытую жизнь и продолжение в дальнейшем развитии русской прозы. Но эта скрытая жизнь до сего дня остаётся прочтённой не до конца.

Трудно сопоставлять Одоевского с Пушкиным, но одно наблюдение, встречающееся в научной литературе, в этой связи должно быть приведено. Евгения Хин, комментируя повесть Одоевского «Opere di cavaliere Gimbatista Piranesi», пишет следующее: «Отметим, что в том же альманахе «Северные цветы» на 1832 год, где была напечатана повесть Одоевского, появилась одна из маленьких трагедий Пушкина — «Моцарт и Сальери». Не лишена основания догадка, что музыкально-исторические сведения, использованные Пушкиным в этом произведении, были получены им от В. Ф. Одоевского»². Известно, как ценил Пушкин сотрудничество Одоевского в своём журнале и как оценивал «Последний квартет Бетховена» или «Княжну Зизи», которую прочёл ещё в рукописи.

Ни о каком влиянии Одоевского на Пушкина не может быть и речи. Масштабы дарования Одоевского несоизмеримы с гением Пушкина. Однако возможность их творческого сотрудничества (не просто журнального,

^аЭта и предыдущая вставки — из ранней машинописной редакции статьи «Значение Владимира Одоевского».

²В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы, ГИХЛ, М., 1959, стр. 459.

а именно такого, о котором говорит Евгения Хин) отнюдь не исключена. Характерно само свободное обращение Пушкина с биографией Моцарта и знаменитой «моцартовской легендой»: также свободно обращается Одоевский с фактами в «Последнем квартете Бетховена», в повести «Себастиан Бах».

Гораздо определённое выглядит связь творчества Одоевского с гоголевским искусством. Связь эта в своё время сильно преувеличивалась, но затем наши исследователи впали в противоположную крайность, дойдя в лице выдающегося литературоведа Г. А. Гуковского до фактического отрицания подобной связи вообще.^a

Связь Одоевского с Гоголем рассматривалась уже давно. Говоря о влиянии Гоголя на Одоевского, необходимо помнить, что гений переплавляет любое влияние. Если о философских диалогах молодого Гоголя можно сказать, что они «примыкают к стихотворной прозе Любомудров (Веневитинова и Вл. Одоевского)»², то зрелый Гоголь, конечно, ни к кому не примыкает. Всё, чему он учился у Филдинга, Гофмана, Жуковского или Одоевского, Гоголь делает своим. Но «ex nihilo nihil»: почему мы должны только противопоставлять Гоголя его предшественникам?

Кстати, прямые заимствования одного писателя у другого, быть может, наименее показательны при решении вопроса о влиянии. Некоторые трагедии Шекспира кажутся мозаикой заимствований, а между тем, ничего подобного в мировой литературе не было.^c

Например, для пушкинистов представляется простым и не столь уж важным тот факт, что форма «Драматических сцен» второстепенного романтика Барри Корнуолла повлияла на замысел маленьких трагедий Пушкина.^d

Разумеется, влияние Одоевского на Гоголя сопряжено с «переводом» в другую художественную систему. Новеллы Одоевского о художниках и «высоких безумцах» отразились в сюжетах «Невского проспекта», «Портрета», «Записок сумасшедшего». Это отмечалось уже давно: «Связь “Пёстрых сказок” с фантастикой и сатирой Гоголя неоспорима. . . Так же как и Гоголь, Одоевский использует фантастическую форму для сатирического изображения вполне реальных людей и поступков».⁵ Гоголь восхищался «умом и воображением»^f Одоевского, высоко ценил его произведения. «Пёстрые сказки» Одоевского вышли в 1833, и в том же году

^aИз машинописи статьи «Значение Владимира Одоевского».

²В. В. Гишпиус. От Пушкина до Блока, «Наука», М. – Л., 1966, стр. 61.

^cИз ранней машинописи статьи «Значение Владимира Одоевского».

^dИз машинописи статьи «Значение Владимира Одоевского».

⁵К. Ю. Хин. В. Ф. Одоевский. — В кн.: В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы. М., 1959, стр. 17.

^fВ машинописи статьи «О влиянии Владимира Одоевского на русскую прозу»: «. . . см., например, письмо Гоголя к И. И. Дмитриеву от 30 ноября 1832 года».

Гоголь начал работу над повестью «Нос». Последняя в ряде деталей перекликается с одной из сказок Одоевского — «Сказкой о мёртвом теле, неизвестно кому принадлежащем».

Конечно, сатирически-развлекательная вещица Одоевского не идёт в сравнение с «Носом», поскольку мелка по задаче и не поднимается над уровнем уездного анекдота. Но это не снимает вопроса о заимствованиях Гоголя, рассмотренных ещё комментаторами 3-го тома академического Полного собрания сочинений Гоголя. Потерпевший, подобно Ковалеву, диктует заявление о пропаже своего собственного тела (сравнить объяснение майора Ковалева с чиновником газетной экспедиции, которого он просит дать объявление о пропаже своего носа). При этом вопрос ничего не понимающего приказного: «Что же, покойник, крепостной, что ли, ваш был?» — совпадает с репликой чиновника у Гоголя: «А сбегавший был ваш дворовый человек?»¹

К этим наблюдениям можно добавить частную деталь: у Одоевского приказный просит духа подписать объяснение, и дух в отчаянии отвечает, что не может — «за неимением рук»; у Гоголя эта деталь обыграна гораздо остроумнее — Ковалеву предлагают понюшку табаку, и эту шаблонную любезность безносый майор воспринимает как оскорбление.

Но дело не в деталях. Сам приём — разоблачение нелепости бюрократического мира через «необыкновенно странное происшествие» — подсказан Гоголю сказкой Одоевского.

Здесь есть и огромное различие: у Одоевского нелепость мотивирована сновидением, в котором приказный, пьяный Севастьяныч, беседует с невидимым духом, пишет за него бумагу и берётся за взятку решить его дело; даже наяву Севастьяныч помнит о взятке и пытается не допустить вскрытия трупа. . .

Различия велики: так, в сказке нелепость мотивирована сновидением; гротеск «Носа» сначала тоже мотивировался сновидением, но затем Гоголь отказался от традиционного обрамления кошмара бодрствованием, перенёс кошмар в самую явь, делая её тем самым абсурдной, и чрезвычайно увеличил наглядность сюжета с помощью мотива двойника-узурпатора. При этом сама петербургская явь была написана с таким блеском и полнотой, что органическое слияние абсурда и быта дало невиданный эффект. Анекдот превратился в символично-сатирическое обобщение, и прославленная повесть как бы нечаянно и мимоходом убила незначительный «текст-прототип» Одоевского.

Такие трансформации и определяют почерк гениев. Анекдот превращается в грандиозное сатирико-символическое обобщение, содержательность приёма возрастает в колоссальной степени.^b

¹Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. 3, АН СССР, 1938, стр. 656.

^bИз машинописи статьи «Значение Владимира Одоевского».

В нашей науке уже отмечалось, что Гоголь в 1832 — 1834 годах увлекся повестями Одоевского из цикла «Дом сумасшедших», которые были посвящены теме действительного или мнимого безумия гениев: «Себастьян Бах», «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi», «Импровизатор» и «Последний квартет Бетховена». Повесть Гоголя «Портрет» обнаруживает несомненные черты сходства с «Импровизатором». Из того же увлечения романтическими сюжетами Одоевского возник, очевидно, и неосуществлённый гоголевский замысел «Записок сумасшедшего музыканта» (последняя строка известного автографа — плана содержания «Арабесок»). А с этим замыслом связаны «Записки сумасшедшего» Гоголя.¹

То ценное, что он находил в Одоевском, — это прежде всего русская трансформация романтизма, то есть в принципе то же самое, что находил Гоголь и в Жуковском. Освоение романтической тематики и фабулистки перешло у Гоголя в новое, необычайно глубокое развитие романтизма на основе восточно-славянского, а позже петербургского фольклора. Используя мотивы Одоевского и трансформируя его приёмы, Гоголь свято помнил долг благодарности и относился к Одоевскому с большим уважением, хотя, без сомнения, отлично сознавая, как далеко он уходит от романтизма Одоевского и его «благовоспитанной сатиры».

Мы можем сказать, что великий писатель сполна «расплатился» со своим старшим современником: влияние Гоголя на прозу Одоевского отмечается исследователями, как влияние Пушкина зафиксировано личным признанием самого Одоевского.^b

Вскоре началось обратное влияние — Гоголя на Одоевского. Но нас не интересует «нисходящая линия»: гораздо важнее изучать литературный процесс в его «восходящей линии», исследовать, как великие писатели осваивают предшествующую литературу.

Если проблема «Гоголь — Одоевский» давно поставлена нашей наукой, то далее мы вступаем в область, менее исследованную. Речь пойдёт о литературной судьбе одного сюжета, а именно сюжета повести Одоевского «Сильфида» (1837).

II

Эта повесть была задумана ещё в начале 30-х годов (первоначальное название «Женщина в стекле»). Из переписки Пушкина с Одоевским, из цензурной пометы от 11 ноября 1836 года нам известно, что «Сильфида» была готова уже осенью того года: сам Пушкин принял её к печати в «Современник» — без большого восторга, ибо он явно предпочитал

¹Там же, стр. 701 — 702.

^bИз машинописи статьи «Значение Владимира Одоевского».

светские повести Одоевского. Пушкин высказал автору ряд критических замечаний, но в то же время нашёл в ней «много прелестного». Белинский, в целом высоко ценивший Одоевского, подверг «Сильфиду» уничтожающему разбору. Если Пушкин относился к мистицизму Одоевского с лёгкой и добродушной иронией, то Белинский в этом отношении был нетерпим.

Одоевский не признал справедливой критику Белинского, и сегодня можно сказать без риска виттовой пляски наших современных «антиромантиков», что великий критик в известной мере не понял и недооценил повесть Одоевского. Никакой мистики в ней нет, сильфида — это навязчивый бред больного романтика, полемически противопоставленный в финале «трезвому» и практичному восприятию жизни. Хотя повесть, бесспорно, отмечена воздействием Гофмана, в ней есть и оригинальная сторона: «полёты» безумного Михаила Платоновича с его сильфидой развёртываются в историко-философские рассуждения автора, которым лишь несколько не хватает самостоятельности, чтобы стать по-настоящему увлекательными. Во всяком случае, общеизвестно, что именно эта сторона «Сильфиды» была четверть века спустя мастерски использована Тургеневым в «Призраках» (картины исторического прошлого, олицетворения стихий и т. д.)

Конечно, «Сильфида» отмечена сильнейшим влиянием западного романтизма; возможно, центральный мотив навеян шумным успехом балета «Сильфида» (постановка Филиппа Тальони, 1832), либретто которого было написано по сказке Шарля Нодье «Трильби».^a Портреты славной «королевы танца» Марии Тальони в воздушной тунике сильфиды с крылышками за спиной обошли Европу и были не менее популярны, чем в наше время — фотографии кинозвёзд. Но центральный мотив в принципе не определяет структуры сюжета. Сюжет повести Одоевского «Сильфида» может быть понят как история добровольного безумия.

Одоевский стремился русифицировать заимствованный сюжет, и это ему отчасти удалось. Зачин «Сильфиды», переселение героя в деревню после получения наследства и его ироническое отношение к соседним помещикам, представляет собой подражание первым главам «Онегина». От деревенской скуки Михаил Платонович забирается в шкаф покойного дядюшки и открывает для себя мир каббалы (В. Ф. Одоевский был крупнейшим знатоком каббалистики в России). Мистический эксперимент с бирюзовым перстнем в вазе воды, выставленной на солнце, увенчивается «успехом»: в вазе зарождается и пока ещё спит миниатюрное

^aИз рабочих заметок: «“La Sylphide”, балет-пантомима, в 2 действиях, по сказке Ш. Нодье «Трильби», Композитор Ж. Шнейхоффер, 12 марта 1832, Королевская Академия музыки, балетмейстер Филипп Тальони.

28.V.1835 — Санкт-Петербург, Большой театр, постановка Титюса по Ф. Тальони. Там же 6.IX.1837 постановка Ф. Тальони для Марии Тальони».

неземное существо — вызванная чарами прекрасная сильфида (сильфы и сильфиды — духи воздушной стихии).

В мире каббалистических иллюзий романтический помещик Одоевского находит свою подлинную сущность. Постепенная материализация его идеала неземной красоты сигнализирует о прогрессе его помешательства. Он сходит с ума потому, что питает безразличие к жизни и, по сути дела, бессознательно стремится к безумию: ведь для романтизма оно поэтически выше «здорового смысла», отождествляемого с обывательской узостью. Против этого опасного соблазна — эстетизации безумия — энергично боролся Пушкин («Не дай мне бог сойти с ума»).

Именно «Отрывки из журнала Михаила Платоновича» (своего рода записки сумасшедшего) представляют собой наиболее значимую часть повести. Это отметил еще П. Н. Сакулин, давший им такую оценку: «блестящие страницы, проникнутые высокой поэзией мистицизма».¹ В этом дневнике безумия автор напрягает всё своё красноречие, чтобы выразить романтическую философию двоемирия. С точки зрения Одоевского именно в экстазах открываются избранным натурам вечная истина и красота, хотя бы сама сильфида и связанные с ней экстазы и представляли собой с «обычной» точки зрения душевную болезнь. Полеты Михаила Платоновича с сильфидой написаны пылко, увлечённо, с искренним энтузиазмом. Так что же это — апология безумия, прославление болезни, подражание Гофману? Не оправдывает ли здесь Одоевский некогда почетное, а позже одиозное прозвище «русского Гофмана» («Гофмана Второго», как назвала его с самыми дружескими чувствами Евдокия Ростопчина?)

Одоевскому однажды приснилось «некоторое существо, которое было соединением смерти, темноты и минорного аккорда». Во сне это существо имело имя. Одоевский заключал из этого: «Следственно, есть возможность для совершенно других понятий, (нежели те) какие мы имеем в здешней жизни, и есть для сих понятий язык нам неизвестный». И далее: «Может быть, существо сна есть перерождение в сей другой мир». Одоевский высказывал сожаление, что мы мало вникаем в сны, мало изучаем «законы того особого мира».²

Подзаголовок «Сильфиды» — «из записок благоразумного человека» — полон иронии. Благоразумный рассказчик, друг Михаила Платоновича, — это филистер; он не понимает, почему Михаил Платонович сетует на своё насильственное излечение и оплакивает свою прекрасную болезнь. Но за глупостью рассказчика выступают объективные факты: Михаил Платонович в упоении своей мистической любви находился уже на грани физической смерти. Таким образом, Одоевский занимает двой-

¹ П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., изд. Сабашниковых, 1913, т. 1, ч. 2, стр. 72.

² П. Н. Сакулин. Цитированное произведение, т. 1, ч. 1, стр. 475.

ственную позицию, что вообще характерно для этого «мистика-рационалиста» и для большой ветви русского романтизма с просветительскими тенденциями.

«Сильфида» — образцовая русская повесть о высоком безумии, о романтическом бегстве в болезнь от пошлости этого мира. При всей двойственности Одоевского мы находим у него несомненное сочувствие к высокому безумию: пресловутые полёты героя и сильфиды наиболее поэтичны, наиболее богаты по краскам; здесь слышится неподдельное чувство. В финале — снова «онегинское» обрамление: насильно вылеченный романтик становится нормальным обывателем, реализуя известную перспективу Ленского. Это обрамление накладывается на гофманическую схему с финальным отрезвлением романтического мечтателя (ср. «Золотой горшок»).

Смысл «Сильфиды» сводится к поэтизации исключительных мгновений, намного более ценных, чем долгие годы обывательского прозябания.

Такая поэтизация в сущности игнорирует угрозу гибели героя: «Сильфида» *атрагична*.^а

Повесть имела значительный успех у публики и вместе с впечатлениями от танца Тальони, выступавшей на сцене Большого театра в Петербурге с 1837 по 1842 года (свыше 200 спектаклей в разных балетах, из которых «Сильфида» была самым знаменитым), образовала массовую традицию, отразившуюся и в прикладной графике, и в живописи, и в эпигонской лирике.

Но сюжет «Сильфиды» имел и вполне серьёзное продолжение. Не слащавые головки и крылышки модных альбомов и кипсеков, а настоящая литература продолжила тему романтического бегства в болезнь.

III

Недостаточно, на наш взгляд, освещена проблема творческих взаимоотношений Владимира Одоевского и Лермонтова. Известны их дружеские отношения, посещения поэтом литературных вечеров Одоевского, но изучение их контактов в основном проходит в узко биографическом плане. А ведь такой поэт-мыслитель, как Лермонтов, не мог пройти мимо идейно-художественного опыта Любомудров и в частности Одоевского.

К «Сильфиде» несколько косвенным образом примыкает «Штосс» Лермонтова. На первый взгляд, здесь мы имеем дело с совсем иной фавбулой, но, в конце концов, не все ли равно, на чём помешан герой? Герой «Штосса» Лугин играет с призраком, ставкой которого оказывается

^аИз первой машинописной редакции статьи «Значение Владимира Одоевского».

прекрасная девушка. Но и призрак (оживший портрет), и девушка (мнимо воплотившийся идеал Лугина) — это иллюзия большого сознания, как и прелестная сильфида, родившаяся из перстня и вступившая в небесный брак с безумцем Одоевского. Лермонтов мощно сконцентрировал действие, исключив гофманический параллелизм двух любовей героя — земной и мистической — и оставив только «неземную» красавицу. Книжная фантастика романтической традиции наполняется в «Штоссе» страстью и тоской, вырастает в реалии петербургского света (музыкальный вечер у графа Виельгорского, образ А. О. Россет-Смирновой под именем Минской) и в быт столичных переулков, описанных уже в духе натуральной школы. У Лермонтова — иной, нежели в «Сильфиде», тип отношений между темой и фоном: фантазмагория вырастает из быта, за призраками угадывается какая-то жуткая «петербургская тайна» (по плану «Штосса» призрак — это старый чиновник, проигравший в карты свою дочь). Контраст реального и сверхъестественного отражает контрастность самой жизни, и никакого двоемирия здесь нет.

«Штосс» трагичен: по сохранившимся наброскам мы знаем, что Лермонтов планировал самоубийство Лугина.

В нашей науке ставился вопрос о связи «Штосса» с прозой Одоевского. Действительно, образ художника, впадающего в безумие, в высшей степени характерен для Одоевского. Конечно, влияние Гоголя, в особенности «Портрета», ещё более ощутимо в «Штоссе». Но совершенно неправомерно считать этот пленительный фрагмент пародией на романтизм (точка зрения В. К. Иванова). О какой пародии может идти речь, если Лугин, герой лермонтовской повести, наделён несомненными симпатиями автора? Гораздо убедительнее позиция В. Т. Удодова, раскрывающего (хотя и непоследовательно) сложность пересечения авторского плана с планом героя в «Штоссе». (Известная полемика вокруг этой повести, разыгравшаяся на XI-й лермонтовской конференции в 1969 году). Представляется явным, что повесть не более пародийна, чем «Портрет» Гоголя: «Штосс» — это в целом реалистическое произведение, в котором изображается романтический герой в манере, предшествующей «Двойнику» Достоевского, то есть когда заболевающее воображение романтика представляется читателю как достоверно воссоздающее мир. «Штосс» предвосхищает полифонизм Достоевского.^a

Нельзя согласиться с мнением некоторых современных исследователей, будто «Штосс» — это пародия на романтизм. Дело тут не в пародировании, а в серьёзном осуждении Лермонтовым романтического бегства в болезнь. Великий поэт отвергал оторванную от жизни мечтательность и пагубную игру с безумием. Однако антитезой этой игры

^aЭта и предыдущая вставки — из машинописи статьи «Значение Владимира Одоевского».

оставалась отвратительная проза николаевской эпохи: Лермонтов осознаёт субъективную необходимость для художника куда-то уйти от давления политической реакции, «укрыться от пашей» России. Необходимо уйти от этой жизни, но она — единственная, другой нет (даже на прославленном, «вольном» Кавказе). Возникает коллизия двух необходимостей — основа трагедии. Решение самого Лермонтова — это непокорность, «с небом вечная вражда». Лугин, выбирающий иллюзию, с роковой неотвратимостью устремляется к гибели.

«Штосс» оспаривает книжную, «каббалистическую» трактовку сюжета и превосходит «Двойника» Достоевского: это рассказ от автора, но через восприятие героя. Главным содержанием «Штосса» становится «роман сознания» Лугина (выражение В. В. Виноградова, относящееся к «Двойнику» Достоевского).

Лермонтов захватывающе изобразил развитие душевной болезни вследствие *попущения* заболевающего, то есть вследствие той же игры с безумием. Прекрасная девушка — иллюзия Лугина, к которой он бессознательно стремился, считая себя безобразным и не веря в любовь земных женщин. Лермонтов, вслед за Одоевским, рисует постепенную материализацию идеала Лугина: сначала «что-то белое, неясное и прозрачное», наполняющее героя страхом и отвращением; в следующий вечер — туманная фигура, которую нельзя разглядеть; наконец — «чуждое и божественное виденье». Точно так же, через несколько последовательных фаз (радужное сияние в вазе, потом цветок розы и наконец — маленькая фигурка в раскрывшемся бутоне), материализуется идеал романтика в «Сильфиде».

Непередаваемая красота и оригинальность «Штосса» прямо-таки мешает вдумчивому анализу, и в этом одна из причин столь резких расхождений в понимании повести (при полном единодушии высокой оценки). Но попытаемся спокойно рассматривать прекрасные творения искусства. Эта картина развития болезни попущением заболевающего и постепенной материализации идеала прекрасной женщины уже появлялась в русской литературе, хотя исполненная с меньшим талантом и в совершенно иной художественной системе. Это «Сильфида» Владимира Одоевского.^а

В безумии Лугина, в отличие от «Сильфиды», нет никаких космических озарений и полётов: всё концентрируется в мотив неземной любви, страсти к привидению. Трагизм «Штосса» делает эту повесть ещё более отличной от «Сильфиды» с её меланхолически благополучным финалом. И всё же позиция Лермонтова относительно близка к позиции Одоевского: отвергая романтическую эстетизацию безумия, Лермонтов сочувствует своему герою как жертве проклятой эпохи.

^аИз ранней машинописи «Значение Владимира Одоевского».

Знаменательное совпадение — набросок плана «Штосса» записан в альбоме, который был подарен поэту 13 апреля 1841 года В. Ф. Одоевским.

Разумеется, «Штосс» связан и с другими литературными источниками (Гофман, Гоголь), но главное — чётко выраженная тяга к болезни — связывает «Штосс» с «Сильфидой».

IV

Сюжет «Сильфиды» был уже устарелым, «автоматизированным», когда им воспользовался И. С. Тургенев. Связь его повести «Призраки» с «Сильфидой» была отмечена (весьма вскользь и несколько неуверенно) в цитированной нами работе П. Н. Сакулина «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский», бегло указана А. И. Белецким в ранней работе «Тургенев и русские писательницы 30–60 гг.» и подробно освещена в незаслуженно забытой статье А. С. Орлова «“Призраки” Тургенева (Одоевский — Гоголь — Тургенев)», на которую мы будем опираться. Некоторые спорные термины исследователя не мешают признать справедливость его положений: «Романтизм Тургенева, поскольку он отразился в «Призраках», уже не имеет тех черт «наивного» примитива, которыми отличается эпоха Жуковского-Одоевского; у Тургенева чувствуется не свежесть и непосредственность романтического исповедания, а просто пользование литературными эффектами романтического стиля».¹

В статье А. С. Орлова цитируется известное признание Тургенева: «“Призраки” произошли случайно, у меня набрался ряд картин, эскизов, пейзажей. Сперва я хотел сделать картинную галерею, по которой проходит художник, рассматривая отдельные картины, но выходило сухо. Поэтому я выбрал именно ту форму, в которой и появились “Призраки”».² Это объяснение ценно, но неполно. Мы знаем, что Тургенев подыскивал фабулы романов к заранее подготовленным образам. Но почему для циклизации накопившихся лирических картин он выбрал именно сюжет «Сильфиды»? Писатель этого не объясняет.

А. С. Орлов совершенно верно указывает на отмеченность связи «Призраков» с повестью Одоевского в самом тексте Тургенева, но неточно трактует эту отмеченность: «Известно методологическое наблюдение, что писатель, не упомянувший источника своего произведения, всё же “проговаривается”, сохраняя какую-нибудь черточку этого источника, слово, термин и т. д. Эту знаменательную обмолвку, так сказать, путеводную, мы склонны видеть в заключении «Призраков»: «Что такое Эллис, в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир, наконец?» ... Слово “сильфида” и ведёт нас к одно-

¹ «Родной язык в школе», 1927, сб. 1, стр. 48.

² «Новое время», 1863, 5 (17) октября, № 2731.

му из источников “Призраки”». ¹ В наше время «путеводная обмолвка» представляется сознательно данным ключом к коду, а связь «Призраков» с «Сильфидой» не сводится к заимствованиям, но скрывает в себе и соперничество с текстом прототипом.

А. С. Орлов усматривает сходство двух повестей прежде всего в том, что Тургенев, как и Одоевский, изобразил «волшебное скитание над миром» реального русского помещика с нереальным существом — прекрасной женщиной из мира духов. «Отсюда вытекает разностильность внутри произведения того и другого автора: с одной стороны, у них обоих вульгарная бытовая действительность и соответственная ей вульгарность выражения, с другой — эвфонизм образов и слов, свойственных волшебным видениям. Близость произведений обнаруживается и деталями». ²

Исследователь проводит совершенно бесспорные сопоставления, показывает, например, сходство внешних мотивировок болезни (чтение каббалистических книг и «глупости с вертящимися столами»), ознакомительных диалогов героев с сильфидой и с Эллис и т. д. А. С. Орлов прекрасно показывает, что мрачная космическая патетика XVIII главы «Призраков» тесно связана с поэтическим монологом сильфиды о бренности земной жизни и слепоте человека. Наблюдения А. С. Орлова можно дополнить рядом новых. Так, в «Призраках» повторяется постепенная материализация идеала: сначала ночная гостья туманна, полупрозрачна, но от встречи к встрече она «густеет» и становится красивее (потому что исподволь высасывает кровь героя, «набирается жизни», по её выражению). Эта градация — постоянный элемент в структуре данного сюжета, как мы увидим в дальнейшем.

Картины, созерцаемые героем во время полетов с Эллис, во многом напоминают аналогичные картины у Одоевского, однако намного превосходят последние по силе изобразительности и пластической обработки (эта пластика, как показано Орловым, нередко восходит к Гоголю).

Высшей точкой сюжетного климакса в «Сильфиде» явилась величественная аллегорическая картина: «На возвышенном уровне восседает мысль человека, от всего мира тянутся к ней золотые цепи, — духи природы преклоняются в прах перед нею, — на востоке восходит свет жизни, — на западе, в лучах вечерней зари, толпятся сны и по произволу мысли то сливаются в одну гармоническую форму, то рассыпаются летучими облаками. . . У подножия престола она сжала меня в своих объятиях. . . мы миновали землю. . . »

Эта сжатая картина находит целый ряд откликов в повести Тургенева.

Рассказчик видит в аллее старинного парка жеманную пару XVIII века.

¹ «Родной язык в школе», статья А. С. Орлова, стр. 51.

² Там же, стр. 63–64.

«— Это сны бродят, — шепнула Эллис».^а

Разумеется, никто не в силах наглядно себе представить «мысль на возвышенном троне». Тургенев позаботился «телесно» воплотить аллегорию: кульминацией повести «Призраки» становится жуткое видение «неизъяснимо-ужасной массы», изжелта-чёрной и пёстрой, как брюхо ящерицы; от этой слепой силы несёт «гнилым, тлетворным холодком», это «сама смерть». И далее прямое заимствование из апокалипсиса: «Громадный образ закутанной фигуры на бледном коне мгновенно встал и взвился под самое небо. . . » У Одоевского кульминацией является аллегория мысли, у Тургенева — символ смерти.

По сравнению с «Сильфидой» Тургенев упростил и сократил объясняющее обрамление ночных видений, расширил сами видения (полёты), освободив их от рассудочного риторизма Одоевского и создав цепь осязательных картин: легионы Рима и Цезарь, дворец на Isola Bella, Париж Второй империи, бунт Стеньки Разина, современный Петербург и т. д. Хотя повесть глубоко пессимистична, все эти картины дышат такой необычайной силой и жадностью наблюдений, таким наслаждением творческого воссоздания, что сама красота стиля и живописи противоречит унылой обречённости в судьбе героя. Хорошо сказал о «Призраках» Генри Джеймс: «Реальность здесь даже усиливается, так как она затронута элементом фантастического, не будучи извращена им».² Реализм этих картин полностью преобладает над романтической фабулой. «Призраки» даже более реальны, чем принято думать. До сих пор не отмечен чрезвычайно многозначный параллелизм в сюжете повести: между легионами Цезаря и русским бунтом. Присмотримся к этому параллелизму.

Глава VIII: «И вдруг мне почудилось, как будто трепет пробежал кругом, как будто отхлынули и расступились какие-то громадные волны. . . «Caesar, Caesar venit», — зашумели голоса, подобно листьям леса, на который внезапно налетела буря. . . прокатился глухой удар — и голова бледная, строгая, в лавровом венке, с опущенными веками, голова императора стала медленно выдвигаться из развалины. . . »

Глава XVI: «— Степан Тимофеич! Степан Тимофеич идёт! — зашумело вокруг, — идёт наш батюшка, атаман наш, наш кормилец! — Я по-прежнему ничего не видел, но мне внезапно почудилось, как будто громадное тело надвигается прямо на меня. . . »

После видения Цезаря рассказчик испытал невыразимый ужас: «Мне казалось, что раскрой эта голова свои глаза, разверзи свои губы — и я тот час же умру». Когда Эллис на Волге велит ему крикнуть «сарынь на кичку», он вспоминает «ужас, испытанный. . . при появлении римских призраков». После явления Разина рассказчик лишился чувств. А в двух

^аИз рабочих заметок.

²Henry James. French Poets and Novellists. L., 1904, p. 215.

центрах этих двух параллельных картин помещены два одинаковых крика: «Caesar, Caesar venit» и «Степан Тимофеич идёт!» Один и тот же глагол (venit — идёт), то же удвоение имени, та же ремарка: «зашумели голоса», «зашумели вокруг». Рассказчику одинаково страшны цезаризм, самодержавие — и кровавая гульба Стеньки, «русский бунт». И то и другое — необоримая сила, и то и другое несёт смерть (один из предков писателя был утоплен разинцами). Между этими полюсами силы в тоске мечется русский интеллигент, мечтающий о личной независимости и тихой любви. «Призраки» в высшей степени лиричны, их лирический герой — это тип близкого автору либерала-идеалиста. Тургенев использовал пластику Гоголя в структуре Одоевского, но это не столь уж важно: в повести царит чисто тургеневский элемент жертвенности, психологическое состояние мягкого, покоряющегося мужчины в объятиях сильной, властной женщины. Этот «тип любви», характерный для большинства произведений Тургенева, и потребовал превращения прелестной сильфиды в роковую, опасную, тайно усмехающуюся женщину-вампира. Но Эллис не только родня сильфиде Одоевского или панночке-ведьме гоголевского «Вия» (как показал А. С. Орлов): в какой-то мере это и Полина Виардо. Диапазон реальности в «Призраках» очень широк: от политической актуальности до любовной укоризны по адресу единственной любимой Тургенева.

Для передачи этой сложной гаммы личных переживаний, политических опасений и философских медитаций была непригодна развитая фабула повествовательного типа; наоборот, Тургеневу была необходима традиционная, «угасшая» фабула, которая могла бы послужить красивой рамкой для лирических картин, не привлекая излишнего внимания сама по себе. Именно поэтому он выбрал автоматизированную фабулу «Сильфиды», трактуя её в условном плане.

Так в трёх русских повестях о высоком безумии постепенно трансформируется сюжет «Сильфиды». Романтическое бегство в болезнь вызывает сочувствие Одоевского; ослепительные озарения крайних минут для него драгоценны, а благополучие в реальной жизни может быть только филистерством. У Лермонтова бегство в болезнь ведёт к самоубийству героя, как прямое (не фигуральное) бегство с поля боя в стихотворении «Беглец». Отрицание реального мира в «Штоссе» гораздо сильнее, чем у Одоевского, но и сочувствие автора к одинокому художнику более непосредственно, более лично: отсюда — печать трагической иронии в повести «Штосс». Лирическая фантазия Тургенева «Призраки» отразила кризис в его идейном развитии после «Отцов и детей», в эпоху спора с Герценом, покаянного письма к императору, пожертвований на «священную войну» царизма в Польше и т. п. (1862–1863 годы, когда завершались «Призраки»). В «Призраках» чувствует влияние Марка Аврелия («люди-мухи» — неуказанная цитата из римского философа) и Шопенгауэра. Не без оснований Достоевский почувствовал

в этой повести «что-то большое».

... в целом тон повести определяется своеобразной авторской позицией: горячая привязанность к реальному миру, красоте, счастью, природе подавляется глубоким, безысходным отчаянием перед тупым всемогуществом смерти. «Призраки», по сравнению с «Сильфидой» и «Штоссом», во много раз лиричнее; герой-рассказчик постоянно выражает мысли и чувства самого автора (относительно тиранической власти Цезарей и Наполеонов, продажного Парижа Второй Империи, утилитарной эстетики Чернышевского и т. п.). Любовь к иллюзии, бегство от жизни связывают «Призраков» с романтической традицией. Собственно, с нею он никогда не порывал окончательно.^а

«Сильфида», «Штосс» и «Призраки» — это как бы детство, зрелость и старость одного сюжета, который можно суммарно описать следующим образом: романтическое бегство в безумие, иллюзорная компенсация за крушения в пошлой действительности, постепенная материализация идеала прекрасной женщины, любовь этой неземной женщины и три варианта гибели героя — насильственное исцеление героя (духовная смерть), самоубийство героя и исцеление от безумия со всеми признаками смертельной физической болезни (в «Призраках»). Таков сюжет, резко отличный от «Записок сумасшедшего» Гоголя, «Двойника» Достоевского и «Красного цветка» Гаршина, у которых безумие есть форма социального бунта, а не бегства. Романтическая традиция повестей о высоком безумии к концу XIX века изжила себя, превратилась в некий штамп третьестепенной поэзии. Когда декаданс попытался возродить эту традицию, против неё выступил Чехов.

V

Игра с безумием приняла утрированные формы в декадентской литературе. Известный лозунг об оптимизме болезни («*amor fati*», больной не имеет права быть пессимистом), вульгаризация Шопенгауэра, дикий успех теории Ломброзо о гениальности как форме безумия — всё это формировало декадентскую трактовку традиционной темы высокого безумия. Если в эпоху Лермонтова трагедия безумца выражала неприятие порочного мира и своего рода одинокий героизм безнадежной борьбы, то уже «Призраки» содержали семена ложной общественной тенденции: отвращение к полюсам силы в принципе вело к отказу от всякой борьбы. Декаданс доводит до предела эту тенденцию, отвергая общезначимость моральных критериев и эстетизируя болезнь.

^аИз рабочих заметок.

Чехов всем своим творчеством славил телесное и духовное здоровье, боролся за восстановление пушкинской гармонии. Его обращение к сюжету о бегстве в болезнь совершенно закономерно: он должен был выступить против эстетизации безумия. Он не искал лёгких побед, не снисходил до вульгарных подражателей декадентской моды — он оспаривал философию декаданса. Эта философия была неоромантической. Поэтому Чехов обратился к истокам этой традиции, в данном случае — к «Сильфиде» Одоевского.

Ещё Сакулин в цитированном выше труде сделал очень осторожную сноску: «Нельзя не отметить некоторого сходства в замысле и форме между «Сильфидой» Одоевского и «Чёрным монахом» Чехова.¹ Это замечание верно, но крайне неопределённо. По нашему мнению, повесть «Чёрный монах» — художественная полемика против «Сильфиды» Одоевского и связанной с ней традиции.

Сам Чехов написал о «Монахе» М. Меншикову известные слова: «Это рассказ медицинский, *historia morbi*. Трактуются в нём мания величия». Чеховское определение следует воспринимать с оговорками, как и его отшучивания на репетициях Художественного театра: «Я не режиссёр, я доктор». Конечно, болезнь магистра Коврина описана с медицинской точностью, с профессиональным знанием дела, но повесть не сводится к этому. Анализируя причины безумия Коврина, Чехов ставит вопрос об ответственности больного. Своим «Чёрным монахом» он зачёркивает традицию «Сильфиды». Начнём сопоставления с мелочей.

В VI письме Михаила Платоновича («Сильфида») говорится: «Вчера вечером, подошед к вазе, я заметил в моём перстне какое-то движение. Сначала я подумал, что это был оптический обман. . . » В повести Чехова Коврин думает: «Где-то, в какой-то стране или на какой планете носится теперь эта оптическая несообразность». Случайно ли это совпадение?

Начинается «Чёрный монах» с того, что магистр Коврин, переутомившись от научных трудов, по совету врача решил провести весну и лето в деревне. Он едет в гости к своему бывшему опекуну Песоцкому, известному садоводу. Дочь его Таня, видимо, давно любит Коврина, хоть и скрывает это. Песоцкий относится к Коврину как к родному. Боясь, что после его смерти чудесный сад пропадёт, Песоцкий говорит Коврину: «Ты единственный человек, за которого я не побоялся бы выдать дочь. Ты человек умный, с сердцем, и не дал бы погибнуть моему любимому делу. <...> Если бы у вас с Таней наладился как-нибудь роман, то — что ж? я был бы очень рад и даже счастлив». Через некоторое время Коврин делает неожиданное предложение; Таня ошеломлена, она плачет. После Успенского поста «с треском» празднуют свадьбу.

Всё это уже было написано в «Сильфиде», только совсем по-другому. Вот что пишет её герой благоразумному другу: «У одного из ближай-

¹П. Н. Сакулин, цитированное произв., т. 1, ч. 2, стр. 73.

ших моих соседей, очень богатого человека, есть дочь, которую, кажется, зовут Катенькой. <...> Я бился с нею около получаса и до сих пор не могу решить, есть ли ум под этою прекрасною оболочкою, а эта оболочка в самом деле прекрасна. В её полузаспанных глазках, в этом носике, вздёрнутом кверху, есть что-то такое милое, такое ребяческое, что невольно хочется расцеловать её». Об отце Кати: «очень за мною ухаживает». Катя имеет большое приданое, выдает замуж бедных девушек и «часто умиряет гнев своего отца, очень вспыльчивого человека; все окрестные жители называют её ангелом».

«Вчера приехал ко мне отец её и рассказал мне <...>; у нас производится тяжба об нескольких тысячах десятинах леса, которые составляют главный доход моих крестьян; эта тяжба длится уже более тридцати лет <...>. Сосед мой... кончил предложение помириться; а чтобы мир этот был прочнее, то он дал мне тонко почувствовать, что ему бы очень хотелось иметь во мне зятя».

Михаил Платонович делает Кате предложение. «Ежели бы ты видел, как Катя обрадовалась, покраснела; она даже мне проговорила следующую фразу, в которой вылилась вся чистая и невинная душа её: “Я не знаю — сказала она мне — удастся ли мне это, но я постараюсь сделать вас столько счастливым, как я сама буду счастлива”». И далее герой пишет: «Мы обнялись, поцеловались, старик расплакался, и по окончании поста мы весёлым пирком да и за свадебку».

Чехов пересоздал весь этот эпизод в той же последовательности, планомерно и неуклонно снимая все литературные штампы. Богатый, но скучный сосед превращается в простого, но дельного садовода, отдавшего жизнь несомненно прекрасному делу; тем самым облагораживается и мотивировка его оригинального сватовства к Коврину. Миловидная дурочка Катенька, заспанная поместная барышня, превращается у Чехова в некрасивую, умную и нервную Таню Песоцкую. Если Катя умиряла гнев отца, и окрестные жители называли её «ангелом» (невыносимый штамп), то у Чехова: «Егор Семёныч и Таня часто ссорились и говорили друг другу неприятности». Если Катя, получив предложение, обрадовалась, покраснела и произнесла чувствительную тираду, то у Чехова аналогичная реакция получает следующую форму: «— Ну! — сказала Таня и хотела опять засмеяться, но смеха не вышло, и красные пятна выступили у неё на лице». На примере этого эпизода виден способ работы Чехова с текстом-прототипом. Этот способ прослеживается на всем протяжении повести «Чёрный монах».

Как в «Сильфиде», «Штоссе», «Призраках», мотивировка галлюцинаций у Чехова складывается из расстроенных нервов героя и внешнего импульса. Но глубинной причиной безумия является романтическое отрицание будничного повседневного существования. Чехов показывает Коврина обычным человеком, вовсе не разочарованным, но автор повести применяет свои ювелирные средства, чтобы показать безразличие

Коврина к живой жизни. Вот диалог героя с Егором Семёнычем:

«— Читаю психологию, занимаюсь же вообще философией.

— И не прискучает?

— Напротив, этим только я и живу».

Внешним импульсом безумия является серенада Брага. Этот музыкальный символ становится лейтмотивом сюжета. В контексте всей повести серенада приобретает значение «красивой лжи», выраженной средствами искусства. Эта специфическая функция музыкального символа приводит на память «Крейцерову сонату» Толстого; действительно, в «Чёрном монахе» скрытая, не по-толстовски выраженная, толстовская нетерпимость к лжи. Не случайно Толстой воспринял «Чёрного монаха» с особой нежностью.

Подобно повестям романтической традиции, Чехов в «Чёрном монахе» рисует постепенную материализацию идеала: сначала — рассказ Коврина об услышанной где-то легенде, затем первое явление монаха, ещё без слов, и лишь спустя некоторое время — первый разговор героя со своим видением. Чехов исключил «призрачную эротику», заменил неземную женщину босым монахом в чёрной рясе. «Уже пронесаясь сажени на три, он оглянулся на Коврина, кивнул головой и улыбнулся ему ласково и в то же время лукаво». Одно это слово — предупреждение: женщина-вампир у Тургенева усмехалась с тем же недобрым лукавством. Призрак монаха, обогащаясь с каждой встречей новыми чёрточками, приобретает облик льстеца. Он льстит — значит обманывает.

В изображение галлюцинаций автор вводит, так сказать, «карамазовскую поправку». Беседа Ивана с чёртом явно повлияла на повесть Чехова. Коврин сознаёт, что болен и уже дошел до галлюцинаций; это испугало его, но ненадолго: «Но ведь мне хорошо, и я никому не делаю зла; значит, в моих галлюцинациях нет ничего дурного». Чехов тоже рисует прогресс болезни вследствие поущения заболевшего.

Диалоги Коврина и монаха многим обязаны и «Сильфиде», и «Братьям Карамазовым». Однако у Чехова все проще, *будничнее*.

«— Но ведь ты мираж, — проговорил Коврин. — Зачем же ты здесь и сидишь на одном месте? Это не вяжется с легендой.

— Это всё равно <...>. Легенда, мираж и я — всё это продукт твоего возбуждённого воображения. Я — призрак.

— Значит, ты не существуешь? — спросил Коврин.

— Думай, как хочешь, — сказал монах и слабо улыбнулся. — Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе».

Этот неуклюжий софизм представляет собой мнимо философское переложение пышных тирад сильфиды о примате духа над природой. Есть тут и отзвук Достоевского: Иван Карамазов тоже был озадачен произаической внешностью чёрта. Чехов всюду тончайшим образом пародирует традицию.

Михаил Платонович у Одоевского пишет другу: «О, теперь я верю каббалистам <...>. Нет, если существует истина на сем свете, то она существует только в их творениях! <...> Прощай. Решившись исследовать до конца все таинства природы, я прерываю все сношения с людьми; другой, новый, таинственный мир для меня открывается; я лишь для потомства сохранию историю моих открытий. Так, мой друг, я предназначен к великому в этой жизни!»

Чёрный монах говорит Коврину: «Ты один из немногих, которых по справедливости называют избранниками Божиими. Ты служишь вечной правде. Твои мысли, намерения, твоя удивительная наука и вся твоя жизнь носят на себе божественную, небесную печать, так как посвящены они разумному и прекрасному, то есть тому, что вечно».

Между этими двумя фрагментами есть несомненное сходство, но есть и поразительное различие: Чехов подбирает самые избитые, самые плоские штампы литературной традиции и эти лексические штампы оформляет с помощью геллертерской фразеологии и неумеренного гиперболизма восхвалений. Контраст банальности с гиперболизмом создаёт острое ощущение лжи.

Скрытое пародирование продолжается и далее. Ещё Сильфида Одоевского, воспевая жизнь духа в противоположность «слепой, безжизненной природе», декламировала: «Здесь договаривается всё, недосказанное поэтом; здесь его земные страдания превращаются в неизмеримый ряд наслаждений. . . » А вот отрывок из повести Чехова:

«— А какая цель вечной жизни? — спросил Коврин.

— Как и всякой жизни — наслаждение. Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесчисленные и неисчерпаемые источники для познания, и в этом смысле сказано: в доме Отца Моего обители многи суть.

— Если бы ты знал, как приятно слушать тебя! — сказал Коврин, потирая от удовольствия руки.

— Очень рад».

Здесь ирония Чехова вырывается на поверхность: Коврин беседует с галлюцинацией на уровне своего (весьма среднего) эстетического сознания. Не может не вызывать комического эффекта в столь возвышенной беседе ремарка «потирая от удовольствия руки» или шаблонно-любезный ответ призрака: «Очень рад», напоминающий фразу из «Нашествия» Леонида Леонова: «Из стены вышел призрак средних лет и сказал: “Гутен абенд, бояре”». А в истоке этого приёма — выдуманный Пушкиным эпиграф «из Шведенборга» к одной из глав «Пиковой дамы»: «В эту ночь явилась мне покойница баронесса фон-В***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник»».

И в ходе той же беседы Коврина с монахом банальность нарастает. Монах наставительно втолковывает Коврину: «А почему ты знаешь, что гениальные люди, которым верит весь свет, тоже не видели при-

зраков? Говорят же теперь учёные, что гений сродни умопомешательству. Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди». Здесь имеется в виду Чезаре Ломброзо, а далее едва ли не Ницше: «Повышенное настроение, возбуждение, экстаз — всё то, что отличает поэтов, пророков, мучеников за идею от обыкновенных людей, противно животной стороне человека, то есть его физическому здоровью. Повторяю: если хочешь быть здоров и нормален, иди в стадо».

В этих речах призрака Чехов спрессовал все «общие места» декадентской риторики, от Ломброзо до Мережковского. Он нигде не искажает этих мнений, но последовательно лишает их поэтической орнаментики, незаметно упрощает, банализует. Разглагольствования монаха самодовольны, пошлы и надоедливы (чего стоит хотя бы докторальное «повторяю»), и тайная ирония автора преследует его на протяжении всех этих бесед. Последовательная банализация романтико-декадентских рассуждений в повести и одновременное подчёркивание автором восторженных ощущений Коврина, которых мы, читатели, не в силах разделить по самому данному нам тексту, образуют холодную дистанцию между автором и героем. Сама тщательность «медицинского» анализа болезни, сама форма истории болезни призвана дискредитировать тему романтического ухода в безумие.

В «Чёрном монахе», как в «Сильфиде» и «Призраках», сохраняются два речевых пласта: прозаический пласт для передачи «быта» и эвфонический для изображения галлюцинаций. Но прозаическим стилем (включая и костры из навоза, и брань Песоцкого в адрес нерадивых работников) изображены честные и добрые люди, изображён прекрасный сад — любимый символ жизни у Чехова. А эвфонический стиль служит для передачи глупых речей чёрного монаха, то есть для дискредитации ложно-поэтической мечты. Эвфонизм сознательно стёрт, безличен, лишён оригинальности. Тем самым, структура «Сильфиды» повторяется как бы с обратным знаком: Чехов изменил функции поэтического и прозаического стиля. Через поэтический стиль выражается «манера», то есть ложь, через прозаический — мужественная и трезвая правда. Иными словами, проза приобрела значение самой высокой поэзии.

После излечения безумец Одоевского отказывает своему благоразумному другу в благодарности, которой его чтят окружающие: «Так довольствуйся же этими похвалами и благодарностью, а моей не жди». И ещё: «Я с отчаянием вспоминаю то время, когда, по твоему мнению, я находился в сумасшествии, когда прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира, когда оно открывало мне тайнства, которых теперь я выразить не умею, но которые были мне понятны. . . где это счастье? — возврати мне его».

Чехов воспроизвёл этот эпизод весьма близко к прототипу. Коврин после выздоровления говорит жене и тестю:

«— Зачем, зачем вы меня лечили? Бромистые препараты, праздность,

тёплые ванны, надзор <...> — всё это в конце концов доведёт меня до idiotизма. Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я — посредственность, мне скучно жить... О, как вы жестоко поступили со мной!»

«Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения!» И наконец: «— Если бы вы знали, — сказал Коврин с досадой, — как я вам благодарен!» Иными словами, он тоже отказывает в благодарности своим спасителям. Но если при этом Одоевский, сочувствуя герою, вооружал его своими собственными поэтическими аргументами против благоразумия, то Чехов делает Коврина неуловимо комичным. Он раскрывается как эгоистическая посредственность. Позиция Чехова противоположна позиции Одоевского. Изменение авторской позиции при развитии традиционного сюжета неизбежно влечёт за собой трансформацию самой темы: в «Чёрном монахе» мы уже не в праве говорить о теме высокобезумия, ибо ничего высокого нет в мании Коврина. Тема повести — фальшь внешне красивой жизни, тема красивой лжи.

Коврин погубил Песоцкого, Таню и их сад — и всё во имя лжи. В финале прямо говорится: «Коврин теперь ясно сознавал, что он - посредственность, и охотно мирился с этим, так как, по его мнению, каждый человек должен быть доволен тем, что есть». Так определяется блестящее художественное решение: филистером оказывается сам ясновидец, бывший герой романтической традиции. И это большая правда, отвечающая исторической действительности, поскольку эту традицию ассимилировало мещанство.

И уже после этого безжалостного разрушения романтической системы ценностей наступает развязка, где Коврин показан просто несчастным и жалким человеком. Последнее видение монаха предстает перед нами в новом свете: «Коврин уже верил тому, что он избранник божий и гений, он живо припомнил все свои прежние разговоры с чёрным монахом и хотел говорить, но кровь текла у него из горла прямо на грудь, и он, не зная, что делать, водил руками по груди, и манжетки стали мокрыми от крови». Здесь сладостная иллюзия обнажённо — и даже фразеологически — противопоставлена жестоким подробностям умирания.

Он зовёт Таню, «большой сад с роскошными цветами», «жизнь, которая была так прекрасна», а монах нащёптывает умирающему, «что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже потеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения». Когда сожительница Коврина проснулась, он «был уже мёртв, и на лице его застыла блаженная улыбка».

Здесь передан весь ужас безумия. Коврин нарушил долг человека перед жизнью, и она сурово покарала его. Чехов несколько раз подчеркнул, что мнение Коврина о безвредности его галлюцинаций («кому это меша-

ло») ложно: играя с безумием, человек ещё до собственной гибели губит других людей. У Одоевского герой погубил сильфиду, у Тургенева — таинственную Эллис. Чехов реалистически переосмысляет этот мотив: Коврин погубил живую, настоящую женщину, любившую его. Жизнь и труд — нравственный долг; субъективное наслаждение высоким безумием — самообман, распад личности; бегство в болезнь безнравственно.

Прежний романтический безумец, противостоявший филистерам, в художественной системе Чехова сам стал филистером. Оппозиция «безумец ↔ филистер» сменилась оппозицией «филистер ↔ труженик», причём члены прежней оппозиции слились в *одну* новую. Это означало уничтожение романтической структуры сюжета: в чеховском переосмыслении бегство от жизни стало уклонением от нравственного долга, изменной слабостью. Центральные символы повести — сад и призрак монаха — воплощают антитезу истины и лжи, жизни и смерти (ибо символика не может быть однозначной). «Медицинский рассказ» Чехова таит в себе высокую философскую проблематику, но прямым выражением его отношения служит дискредитация романтической трактовки сюжета.

До Тургенева идёт сближение героя и точки зрения автора. Чехов — абсолютная дистанция.^а

Нельзя обойти молчанием ещё один важный момент повести «Чёрный монах» — автобиографический. Из воспоминаний Михаила Чехова и из письма самого Антона Павловича Суворину от 25 января 1894 года мы знаем, что поводом к написанию послужил странный сон Чехова о чёрном монахе и беседа обитателей Мелихова о миражах. Прототипом садовода Песочного послужил Иваненко, отец товарища Чехова. Наконец, горькое чувство личной вины звучит в письме Чехова к Лике Мизиновой от 18 сентября того же 1894 года (год создания «Чёрного монаха»): «... Очевидно, и здоровье я прозевал так же, как и Вас».² Это поразительно: именно любовь женщины и здоровье приносит Коврин в жертву своей мании. Но, каковы бы ни были личные, мировоззренческие, житейские истоки творческого замысла, в художественном воплощении он обретает формы, литературно обусловленные. В форме трагической пародии на «Сильфиду» растворился элемент авторской «самокритики» Чехова.

Реализм Чехова внутренне родствен русскому символизму, во всяком случае, соприкасается с ним, но в то же время подчёркнуто антиромантичен, заострён против эпигонства, подделок под великие чувства и идеи. Он считал декадентов талантливыми, поздравлял Бальмонта с выходом книги «Будем, как солнце», но в то же время боролся против

^аИз рабочих заметок.

²А. П. Чехов. Полное собр. сочинений и писем, т. XVI, М., 1949, стр. 166.

красивой лжи — как в «Чёрном монахе», так и в «Ариадне», и «Палате № 6» У этого мнимо-холодного, клинического наблюдателя жизни было стыдливое и любящее сердце.^a

При создании этой пародии Чехов широко использовал опыт русского реалистического романа XIX века, следуя во многом Л. Толстому («Крейцера соната») и Достоевскому («Братья Карамазовы»). Как в «Ариадне» или «Палате № 6», Чехов в «Чёрном монахе» борется против красивой лжи, разъедающей русскую интеллигенцию его времени. Он «закрывает» традицию «Сильфиды» в большой литературе (хотя она ещё жила на периферии этой литературы, например, в творчестве А. Грина).

VI

Выше мы рассмотрели контакты между творчеством Одоевского, с одной стороны, и творчеством Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Чехова — с другой. Эти контакты были самыми разнообразными, начиная от отдельных реминисценций и кончая пародированием (правда, особого рода) в «Чёрном монахе». Изложенного было бы уже достаточно для признания важного значения философской прозы Одоевского, его серьёзной роли в идейных дискуссиях русской классической литературы и в формировании методов и средств художественной реализации этих идейных дискуссий. Нетрудно заметить при этом, что развитие тем и идей Одоевского в русской классике связано по большей части с их *преодолением*. Но этот факт отнюдь не свидетельствует «против» Одоевского: диалектика традиции предполагает подобное преодоление, и лучший ученик — это тот, кто оспаривает своего учителя. Как известно, вся передовая русская литература боролась против рептильной журналистики и полицейски-благонамеренного пикареска Фаддея Булгарина, однако в самой литературе, в художественном творчестве Пушкина или Гоголя эта борьба не нашла никакого отражения: Булгарин не был достоин серьёзного спора, не имел такого художественного значения, чтобы его нужно было преодолевать. А ведь романы Булгарина вызывали у среднего читателя больший успех, чем все повести Одоевского.

Серьёзное значение последнего окончательно утверждается при анализе его творческих контактов с Достоевским. Хотя вопрос этот не нов, до сего дня наука недостаточно раскрыла эти контакты. Нам повезло найти некоторые новые свидетельства связи Одоевского и Достоевского в текстах более чем известных.

Молодой Достоевский увлекался Одоевским едва ли не менее, чем Гоголем, и поставил к «Бедным людям» эпиграф из одной повести Одо-

^aИз второй машинописной редакции.

евского. По рассказам мемуаристов, после появления «Бедных людей» князь Одоевский всюду старался раздобыть сборник с романом Достоевского. По выходе отдельного издания «Бедных людей» автор преподнёс книгу Одоевскому с сердечной надписью. Они уже были знакомы, и в течение некоторого времени Достоевский посещал вечера князя Одоевского.

16 ноября 1845 года Достоевский писал брату: «Я познакомился с бедной народом самого порядочного. Князь Одоевский просит меня осчастливить его своим посещением, а граф Соллогуб рвёт на себе волосы от отчаяния».¹ Некоторое время Достоевский посещал литературные субботы В. Ф. Одоевского и в 1847 году подарил ему отдельное издание «Бедных людей».

Много позже, служа солдатом в Семипалатинске и пытаясь при помощи патриотических од или знакомых добиться изменения своей участи, Достоевский вспомнил и о князе Одоевском. Он обратился к нему с письмом, которое, однако, не дало результатов: князь не имел значительного влияния в правительственных кругах, а его филантропии пределы были положены известным благоразумием князя (петрашевцев он считал безумцами, достойными наказания).^b

... благоразумием, весьма ярко сказавшимся в самороспуске и «самосожжении» Общества Любомудрия после 14 декабря 1825 года. В дальнейшем личные контакты Достоевского и Одоевского не имели продолжения.

Но, как интерес Достоевского к Одоевскому намного опередил их личное знакомство, так этот интерес надолго пережил непосредственные контакты писателей.^c

Хотя влияние этого пёстрого кружка нельзя сравнивать с влиянием на Достоевского кружка Белинского и кружка Петрашевского, нельзя и полностью игнорировать этот эпизод «школы» Достоевского, как практически до самого последнего времени обстоит дело в нашем литературоведении. Только в небольшой книге А. Гозенпуда «Достоевский и музыка» поставлен вопрос о философском воздействии творчества Одоевского на Достоевского.⁴

Отдельные наблюдения и замечания о подобном идейном и литературном воздействии встречаются в комментариях к ныне выходящему Полному собранию сочинений Достоевского.

¹ Письма, т. 1, стр. 84.

^b Из машинописи «Новаторские заимствования: Достоевский и Одоевский».

^c Рукопись «Достоевский и В. Ф. Одоевский».

⁴ А. Гозенпуд. Достоевский и музыка, изд. «Искусство», Л., 1971, стр. [не указана]

Теперь становится ясным, что повесть Достоевского «Неточка Незванова», особенно в той её части, которая посвящена судьбе русского скрипача-самоучки, многим обязана всё тем же *Kunstnovelle* князя Одоевского, его «Дому сумасшедших». Многие связывает с безумными музыкантами Одоевского фигуру Ефимова, отчима Неточки. Более детально рассмотрению этих связей нами будет посвящена отдельная работа; рамки настоящего доклада предписывают известную суммарность изложения. Скажем только, что творчество Одоевского повлияло на «Неточку Незванову» не одними лишь новеллами о фанатичных музыкантах: известное значение имели и светские повести Одоевского, которые так ценились Пушкиным и Белинским. Ведь *дворянин* Достоевский принадлежал к «мыслящему пролетариату» эпохи и не имел представления о жизни аристократии; между тем, в «Неточке» он обращается к изображению великосветского общества, петербургской знати. Естественно, в поисках достоверного материала он обратился к творчеству аристократа Одоевского.

В нашей науке этой творческой связи уделил внимание П. Н. Сакулин в своей известной работе «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский» (1913). Эта капитальная монография остаётся важнейшим опорным пунктом для всякого историка литературы, который касается творчества Одоевского — и ещё в большей степени для тех, кто изучает его философскую эволюцию. Однако интересующая нас проблема освещена Сакулиным неполно. С тех пор наука вносила в решение этой проблемы только отдельные, довольно разрозненные наблюдения. Недавно вышла небольшая, но содержательная работа А. А. Гозенпуда «Достоевский и музыка», в которой наиболее решительно говорится о значении Одоевского для Достоевского. Как наш прямой предшественник в рассмотрении вопроса, этот автор заслуживает самого добросовестного внимания.

«Среди многих знакомств этой поры (после Белинского и Некрасова, фактически открывших писателя) наибольшее значение для него имели встречи с В. Ф. Одоевским. <...> Л. П. Гроссман высказал предположение, что образ благородного филантропа Х-ого в «Неточке Незвановой» навеян личностью Одоевского. В данном случае более существенно то, что Одоевский был не только филантропом, но и превосходным музыкантом, пламенным почитателем Моцарта, Бетховена, Глинки и Берлиоза, автором «Русских ночей» — книги, отлично знакомой Достоевскому (отсюда он и взял эпитафию к «Бедным людям») и оказавшей на него несомненное воздействие. Общение с Одоевским могло способствовать формированию музыкальных вкусов Достоевского».¹

Опираясь на прямое утверждение Л. Ф. Достоевской, Гозенпуд называ-

¹А. Гозенпуд. Достоевский и музыка, Л., изд. «Музыка», 1971, стр. 38.

ет прототипом доброго князя из «Неточки» известного композитора-дилетанта Михаила Виельгорского. Заметим, что книга «Dostojewski geschildert vone seiner Tochter» принадлежит к числу самых недостоверных воспоминаний о Достоевском. Мещанский снобизм и антирусские тенденции этой книги внушают отвращение: Любовь Достоевская всячески старалась доказать, что её отец вовсе *не был русским*, что он происходил из знатного польско-литовского рода, что он отличался врождённым благородством (понимаемым как аристократизм) и всегда общался с аристократами. Граф Виельгорский (аристократ польского происхождения и весьма заметный царедворец) именно по этой причине нравится Л. Ф. Достоевской. Думается, что мы не обязаны во всём полагаться на утверждения этой мелкой и тщеславной мемуаристки, которая, к сожалению, не была достойна своего отца.

А. А. Гозенпуд этого не учитывает. Его аргументы не слишком убедительны: «... Конечно же, дом князя X-ого, в который попадает героиня и где она слышит выступление знаменитого скрипача, более напоминает роскошный дом Виельгорских, нежели скромное жилище Одоевского».¹ Как будто Достоевский не мог придумать для своего героя *любой* дом.

К вопросу о прототипе доброго князя мы ещё вернёмся, а пока приведём ещё одну цитату из книги Гозенпуда: «Знакомство с Одоевским оставило заметный след в сознании Достоевского. Музыкальная атмосфера романа и образ безумного музыканта Ефимова свидетельствуют о внимательном чтении произведений Одоевского, особенно таких, как «Последний квартет Бетховена». Судьба Ефимова — это драма непризнанного «гения», погубившего свой талант. Есть известная общность в характеристике демонического воздействия музыки на сознание слушателей у Достоевского с рассказом Одоевского «Бал». Образ освещённого дома, из которого доносятся звуки музыки («Насмешка мертвеца» Одоевского, откуда взят эпиграф к «Бедным людям»), предвосхищает аналогичные описания в «Петербургской летописи» и «Неточке Незвановой». Заглавие «Белые ночи» перекликается с «Русскими ночами» — книгой Одоевского, в которой заключены основные его музыкальные новеллы, книгой о русских мечтателях, оказавшей воздействие на формирование эстетических и историсофских взглядов Достоевского».²

Казалось бы, здесь сведены все (и даже избыточные) следы идейно-художественных контактов двух писателей. Однако за мелкими подробностями вдумчивый исследователь не всегда замечает более важные вещи. Мы предлагаем учесть ещё один источник образа Ефимова — новеллу Одоевского «Живописец (из записок гробовщика)», впервые опубликованную в 1839 году.^с

¹ Там же, стр. 40.

² А. Гозенпуд. Достоевский и музыка, Л., издательство «Музыка», 1971, стр. 44.

^с Из рабочих заметок «Живописец» (Данила Петрович Шумский). Сакулин не

Мрачная ирония этой новеллы о судьбе художника в России не нова, но герой её, Данила Петрович Шумский, трагичен по-новому, по-русски: он сознаёт свою одарённость, но ни одной картины не в силах завершить. Абсолютизм его творческой страсти превышает средства его искусства. Хотя это в принципе проблема всякого искусства, трагедия Шумского особенно типична для России, страны голодных самоучек, страны, где было много «самородков», но мало «золотоискателей». Кульминацией новеллы становится описание единственного полотна живописца, которое покрыто хаосом разнородных незавершённых набросков. Здесь чувствуется влияние «Неведомого шедевра» Бальзака с аналогичной кульминацией (вторую редакцию этой знаменитой повести Бальзак опубликовал в 1837 году). Именно «Живописец» и «Последний квартет Бетховена» прямо предваряют историю скрипача Ефимова. Это отнюдь не исключает и других источников, свод которых дан в обстоятельных комментариях ко 2-му тому Полного собрания сочинений Достоевского. Обилие этих источников ни в коей мере не умаляет оригинальности «Неточки Незвановой», но об этом скажем далее.

Представляется бесспорным, что в романтической традиции, во многом определившей образ Ефимова и трагическую фабулу безумного музыканта, новеллы Одоевского о художниках, о разрыве между творческой страстью и созидательной способностью, играли важнейшую роль. Тут Гозенпуд прав.

Но с Одоевским связана не только эта фабула. Известное значение для остальных двух частей «Неточки» имели и светские повести Одоевского, которые так высоко ценились Пушкиным и Белинским. Ведь дворянин Достоевский принадлежал к «мыслящему пролетариату» эпохи и имел довольно слабое представление о быте русской аристократии; а между тем, в «Неточке» он обратился к изображению петербургской знати. Естественно, достоверный материал для такого изображения он стал искать в творчестве аристократа Одоевского.

При этом нужно отметить важный факт: Достоевский, всегда горячо протестовавший против наивного отождествления его как автора с созданными им персонажами, сам был склонен порой рассматривать творчество другого писателя и личность его в нерасчлнённом единстве. Правда, такой подход у него проявляется главным образом по отношению к романтикам (Байрону, Лермонтову, Гофману) и иногда — по отношению к Тургеневу. Таков же был подход Достоевского к личности и творчеству Одоевского.

«Сочинения князя В. Ф. Одоевского» вышли в Петербурге в 1844 году. Несомненно, они были у Достоевского под рукой, когда он писал

нашёл в рассказе «ничего нового» (144 стр. 2-й части). Всегда-то они проходили мимо мелочей».

«Неточку». Но перед глазами его стоял и живой образ самого князя — бывшего любомудра, знаменитого филантропа, человека (по мерке «света») странного, музыканта, алхимика, каббалиста. В творческой фантазии Достоевского повести Одоевского слились с его реальной фигурой, и автор «Неточки» использовал это слияние как основу образа великодушного князя X-ого.

Конечно, дом этого князя не похож на «скромное жилище» Одоевского. Более того, князь у Достоевского назван «высоким господином» (III глава), тогда как Одоевский был, по выражению Евдокии Ростопчиной в одном из писем к Дружинину, человеком «сильфидическим и микроскопическим». Можно найти ещё много черт внешнего различия, однако есть и доводы противоположные.

Начнём с аббревиатуры «X-ий». В сочетании с княжеским титулом она сразу приводит на мысль Хованских. Но этот знаменитый род, из которого вышел Иван Хованский (Тараруй), не мог похвалиться такими высококультурными филантропами и меломанами, как герой Достоевского. В ту эпоху много лет экспедицией заготовления государственных бумаг управлял князь Александр Николаевич Хованский («рекомендательные письма за подписью князя Хованского» — значило взятки). Этот деятель ассигнационного банка не нужен был для романа Достоевского.^a Но аббревиатура как бы имитирует скромность автора, пишущего о реально живущем лице. Она служит неявным указанием на живущего в момент публикации человека из древнего княжеского рода, прославленного в истории. Таким был род князей Хованских, гедиминовичей; ещё более знатны были Одоевские, рюриковичи; их родоначальником был святой Михаил Черниговский, великий князь, убитый в Орде. Само неполное имя персонажа содержит намёк, исключающий догадки о блестящем польском графе Михаиле Виельгорском, авторе популярных романсов.

Но главным доводом против тезиса Л. Ф. Достоевской о Виельгорском как прототипе князя в «Неточке» служит сам характер, изображённый Достоевским. Он создан, как нам представляется, при помощи драматического выявления внутренних, скрытых особенностей характера Одоевского, «прочитанного» Достоевским через произведения князя.

В IV главе «Неточки Незвановой» мы читаем: «Князь жил в своём доме чрезвычайно уединенно. Большую половину дома занимала княгиня; она тоже не видалась с князем иногда по целым неделям. Впоследствии я заметила, что даже все домашние мало говорили об нём, как будто его и не было в доме. Все его уважали, и даже, видно было, любили

^aИз рабочих заметок: «... древний род князей Хованских пресекся, их больше не существовало. Если бы князья Хованские жили в эпоху Достоевского, полное написание имени было бы невозможно по другим, вполне понятным причинам».

его, а между тем смотрели на него как на какого-то чудного и странного человека. Казалось, и он сам понимал, что он очень странен, как-то непохож на других, и потому старался как можно реже казаться всем на глаза. . . »

О ком это — о графе Виельгорском? Ни в коем случае!

Здесь Достоевский в сочувственной и осторожной форме отразил и домашнюю ситуацию, и светскую репутацию Одоевского, которого давно ослабили чудаком (с помощью его друзей вроде Соболевского). Известно, что никто не велик для своего лакея, но Одоевскому приходилось особенно трудно: он был несчастлив в браке.

Княгиня Ольга Степановна (урождённая Ланская) отличалась светскими претензиями и была духовно далека от мужа.^a Многочисленные свидетельства сохранили нам картину двойной жизни этого дома. В гостиной перед большим серебряным самоваром величаво восседала княгиня Одоевская и с ласковым презрением кивала гостям князя, которые боком пробирались мимо аристократического кружка княгини в кабинет её мужа, где среди старинных фолиантов, черепов и химических реторт, под портретом косматого Бетховена в красном галстуке, их приветливо встречал маленький бледный учёный в очках. . . Хозяйка салона некогда славилась своей красотой южного, смуглого типа; её прозвали в свете *la belle Créole*^b; она была из рода екатерининского фаворита. Высокомерие этой представительницы «новой знати» резко контрастировало с добротой и доступностью её мужа, потомка первого варяжского князя и устроителя одного из демократических по тому времени научно-литературных кружков Петербурга.

Этот контраст отразился и в «Неточке Незвановой», где Достоевский противопоставил искреннее сострадание князя к сироте показному и мадерному умилению княгини. Возможно, реальные черты «прекрасной креолки» отразились даже в облике княгини у Достоевского: она описана как «прекрасная дама», но вскоре Неточку начинают пугать «её пронзительно чёрные глаза. . . и крепко сжатые тонкие губы».

Одоевский славился своей добротой, отзывчивостью и широкой благотворительностью. Как раз в 1846 году, в пору близости Достоевского с князем, по инициативе последнего в Петербурге образовалось Общество посещения бедных, председателем которого стал Одоевский. В разгар своей деятельности оно помогло 15 тысячам нуждавшихся семейств. Николай I косо смотрел на растущую популярность Общества и вскоре

^aВ сохранившемся фрагменте рукописной редакции сказано резко: «. . . мужа не любила и, видимо, в душе презирала его».

^bВо фрагменте рукописной редакции: «Княгиня, величественно восседающая перед большим серебряным самоваром, сама разливала чай. . . Её называли *la belle Créole*, так как она цветом лица похожа была на креолку и некогда славилась красотой, — писал В. В. Ленц».

после событий 1848 года «прихлопнул» его. В «Неточке» князь выступает именно как филантроп. В первой редакции романа гораздо подробнее говорилось и о браке князя («гласно говорили, что брак её компрометирует князя, что они неровня»), и о надменности и честолюбии княгини, и о благотворительности князя (эпизод с Ларей). Всё это снято Достоевским в окончательном тексте «Неточки Незвановой»: по нашему мнению, снято именно для того, чтобы отдалить персонаж от прототипа.

Однако в каноническом тексте остались намёки на скрытую семейную драму Одоевского, которую современники обходили уважительным молчанием. Есть лишь образ гуманного и печального человека, носящего в душе тайное чувство какой-то вины. Этот добрый и угрюмый чудак ничем не похож на блестящего Виельгорского. Достоевский, рисуя великодушного аристократа, раскрыл и романтически стилизовал черты внутреннего борения и тоски, угаданные им в хлопотливом, общительном Одоевском. Князь писал в дневнике: «Моя беда в том, что хочу дышать чистою совестью в гнилой атмосфере». Эта нравственная драма сливалась с личной драмой Одоевского, потому что гнилая атмосфера начиналась уже в его собственном доме, в салоне Ольги Степановны. И эту атмосферу одиночества гуманного аристократа в собственном доме точно уловил и передал Достоевский.

Дом, описанный в «Неточке», не похож на дом Одоевского. Но прежде чем искать в мемуарах эпохи красные занавески и топографию дворца Виельгорского, можно вспомнить ряд светских повестей того же Одоевского, где описаны аристократические палатцы эпохи. Общий фон данного в романе Достоевского описания, с важными лакеями, взбалмошной старухой, унижениями сироты, весьма близок к незавершенной повести Одоевского «Катя, или история воспитанницы». Там выведена воспитанница, музыкально одарённая девочка, которая испытывает переход от насмешек молодого господина над её происхождением к запретному счастью любви того же самого юноши. Этот прерванный сюжет представляет собой известную параллель к отношениям Неточки Незвановой и княжны Кати у Достоевского. Вполне вероятно, что в центре переплетения нескольких фабульных линий, отчасти связанных с творчеством Одоевского, Достоевский поставил самого Одоевского — разумеется, художественно преображенного.

«Неточка Незванова» пронизана реминисценциями из Одоевского, но по своей драматической силе и психологическому ясновидению несоизмерима с повестями князя. Да будет нам позволено небольшое отступление. Достоевский заимствует очень много, но заимствует как гений. В XX веке Томас Элиот меланхолично заявил: «Великие поэты крадут». Эта меланхоличность несколько забавна, если вспомнить общеизвестные факты истории и свидетельства великих поэтов. Так, Эсхил признавал, что питался крохами от роскошной трапезы Гомера, а какой-то александрий-

ский философ написал трактат о «плагиатах» Софокла. На такие же обвинения Вергилий ответил: «Я лишь выискал несколько жемчужин в навозе Энция». У Шекспира нет ни одного «собственного» сюжета; более того — у него Яго, например, произносит грубые остроты, прямо заимствованные у Рабле. У Сирано де Бержерака заимствовали Корнель, Мольер, Свифт и Вольтер. Кстати, Мольер на упрёки именно по поводу Сирано ответил знаменитой фразой, которую будет повторять Достоевский: «Я беру моё добро, где его нахожу».

Гёте однажды в шутку сказал, что эпигон копирует, тогда как мастер просто крадёт. А всерьёз он дал великолепное определение: «Моё дело — труд коллективного существа, и оно носит имя Гёте».

Наши пушкинисты прекрасно показали, что особой чертой гения Пушкина было блестящее творческое освоение предшествующего литературного материала.

Заимствования, переделки, парафразы, реминисценции входят в самую суть литературного процесса. По сути дела, плагиат — синоним бездарности, в настоящей литературе нет плагиата, и великие поэты НИКОГДА НЕ КРАДУТ. Редуцируя и используя тексты, сюжеты и образы прошлого, они дают им новую жизнь. Поэтому нам представляется, что Т. С. Элиот не прав, но не правы и те целомудренные историки литературы, которые боязливо замалчивают связи Гоголя с Гофманом или Толстого со Стерном. Изучать эти связи необходимо; при этом важнее всего понять, как великие писатели осваивают и обновляют традицию. Степень новаторства невозможно определить без определения преемственности.

Для этого вернёмся к «Неточке», где есть замечательный пример такого творческого освоения и использования. И вновь — освоения Одоевского»^а

В повести Одоевского «Княжна Зизи» (1839), которую Пушкин, прочтя в рукописи, назвал «славной вещью», мы находим фигуру коварного соблазнителя Владимира Городкова, эксплуатирующего любовь героини и обирающего несчастную девушку при помощи мошеннических операций. Для характеристики этого негодяя Одоевский применил блестящий приём, который, однако, более у него не встречается.

«Городков хотел за ней последовать, но, боясь разбудить домашних, возвратился в свою комнату. Вошедши в неё, он насмешливо улыбнулся. “Чёрт возьми! — сказал он - дело не на шутку!” Но он взглянул в зеркало и испугался своего собственного образа; оглянулся, нет ли в комнате кого из посторонних, и — в одно мгновение исчезла с его лица насмешливая улыбка, — как будто её и не бывало. . . »²

^аИз машинописи «Новаторские заимствования: Достоевский и Одоевский».

²В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы, ГИХЛ, 1959, стр. 387.

«Взволнованный, взбешённый, он побежал в комнату Зинаиды, но за дверью остановился и, приняв на себя нежно-печальный вид, вошёл тихими шагами».¹

Теперь раскроем «Неточку Незванову» Достоевского:

«Он остановился перед зеркалом, и я вздрогнула от какого-то недетского чувства. Мне показалось, что он как будто переделывает своё лицо. По крайней мере, я видела смех <...> Вдруг, едва только он успел взглянуть в зеркало, лицо его мгновенно изменилось. Улыбка исчезла, как по приказу, и на место её какое-то горькое чувство, как будто невольно через силу пробивавшееся из сердца <...>, искривило его губы».

Так Достоевский описывает напугавшее Неточку превращение Петра Александровича, когда он идёт к жене и перед дверью её кабинета, остановившись у зеркала (вспомним зеркало Городкова), как бы надевает маску. Всё, как у Одоевского: «снимается» с лица улыбка, «надевается» печальное выражение. Примечателен ряд лексических совпадений: «заглянул в зеркало», «в одно мгновение исчезла с его лица насмешливая улыбка» (Одоевский); «едва только он успел взглянуть в зеркало, лицо его мгновенно изменилось. Улыбка исчезла . . .» (Достоевский). Глядя на эти буквальные повторы, мы не можем допустить бессознательной реминисценции Достоевского.

Приведенный нами фрагмент из «Неточки Незвановой» Петр Бицилли рассматривал как пример знаменитого приёма «маски» у Достоевского, причём в творчестве писателя это первый по времени пример. Бицилли связывает этот приём в основном с влиянием Гоголя.² Нам представляется явным, что непосредственным источником приёма явилась «Княжна Зизи» Одоевского. Для окончательного решения вопроса приведём ещё одну цитату из этой повести: «Но когда я смотрю на его голову, уплывшую в воротник фрака, на эту едва приметную складку возле глаз под висками, на его румяное вечно улыбающееся лицо, — что-то тайное говорит мне, что всё это маска и что в душе его не то».³ «Всё это маска» — слово сказано Одоевским. Но у него это была случайная находка. Достоевский, создавая своего тирана-лицемера в «Неточке Незвановой», использовал некоторые черты Городкова из «Княжны Зизи»; одновременно он усвоил находку Одоевского, деталь портрета лицемера, развил её и сделал оригинальным средством психологической характеристики (Пётр Александрович в «Неточке», князь Валковский в «Униженных и оскорблённых», Свидригайлов, Ставрогин). По сути дела, Достоевский наполнил этот приём новым содержанием. Частному симптому характера он придал обобщающий смысл символического

¹Там же, стр. 393.

²П. Бицилли. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. — Годичник на Софийский университет, историко-филологический факультет, т. XLII, София, 1946, стр. 11–15.

³В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы, стр. 372.

признака, постоянного у его циников, скрывающих под красивой маской пустоту своей души.

Лицемер постепенно становится демоничным, его цинизм непрерывно гиперболизируется, и портрет-маска создаёт вокруг него ореол тайны. Красивая внешность уже не скрывает, а как бы «предсказывает» читателю чудовищную, распадающуюся душу. Нас, читателей, эта маска не обманывает, а предостерегает. Так деталь отделилась от типа лицемера, приобрела символический смысл (контраст внешнего и внутреннего, евангельский «гроб повапленный»).

Суммируя вышеизложенное, мы прежде всего вновь должны подчеркнуть самобытность «Неточки Незвановой». В ней мы видим уже подлинно гениальное психологическое ясновидение и весьма характерный для Достоевского боленосный анализ моральных конфликтов. Где в мировой литературе мы найдём такую пронизывающую картину, как любовь Неточки к отчиму и несправедливость к агонизирующей матери? Достоевский беспощадно напоминает читателю, что все мы виноваты перед матерями. А какой беспримерной психологической дерзостью ошеломляет история любви Неточки и княжны Кати! Вот правда о сложности детской психики, какая и не снилась Зигмунду Фрейду. Наконец, в третьей части повести — образ прекрасной женщины в плену ложного великодушия мужа: ведь эта ситуация в определённом смысле предвосхищает «Анну Каренину».^а

Таким образом, в «Неточке Незвановой» Достоевского прослеживаются разнообразные связи как с «музыкальными» новеллами Одоевского, так и с его светскими повестями (особенно с «Княжной Зизи») и неоконченным романом «Катя, или история воспитанницы»). Значение творчества Одоевского для «Неточки Незвановой» было *определяющим*, намного превосходя в данном случае влияния Гофмана, Бальзака, Жорж Санд, Эжена Сю и других западноевропейских романистов, — влияния, в разное время отмеченные исследователями и суммированные в комментариях к изданию романа Достоевского в современном Полном собрании.

При такой оригинальности и новизне подхода к материалу Достоевский, так сказать, «растворял без остатка» любые заимствования. Он широко использовал в «Неточке» новеллы Одоевского о художниках, светские повести и образ самого Одоевского. При этом художественные решения Одоевского очищаются Достоевским от второстепенных дополнений, редуцируются до их основной схемы и заостряются. В контексте морально-психологической драмы они обретают новое значение: трагедия музыканта-самоучки, погубившего свой талант, оказывается также

^аИз машинописи «Новаторские заимствования: Достоевский и Одоевский».

трагедией женщины и ребёнка, то есть историей преступления; тип великосветского пройдохи вырастает до демонического образа «цивилизованного» тирана (по сути дела, садиста); одна портретная деталь превращается в символ обманчивой эстетичности зла. Муки совести выступают на первый план, и в раскалённом свете «Неточки Незвановой» исчезают повести-светлячки Владимира Одоевского. Если бы арест петрашевцев не прервал работу Достоевского, то мы бы имели в «Неточке» один из сильнейших романов эпохи. И в этот незаконченный шедевр Одоевский внёс свой невольный вклад.^a

Но позволителен вопрос: не простирается ли влияние Одоевского только на докаторжное творчество Достоевского? Насколько оно показательно для его зрелых романов?

Конечно, Достоевский 60-х годов далеко ушёл от своего предшественника. О влиянии Одоевского на зрелое творчество Достоевского нечего и говорить. Однако использование тем и мотивов Одоевского продолжалось.

Нами найдены совершенно неожиданные доказательства этого при сопоставлении утопии Одоевского «Город без имени» и романа «Преступление и наказание».

«Русские ночи» — вот книга, занимавшая автора «Зимних заметок о летних впечатлениях», «Записок из подполья», «Преступления и наказания». Эти три произведения — памфлет, повесть и роман — объединяются единым движением мысли, как бы составляют цикл. Проблематика этого цикла связана непосредственно с «Русскими ночами». Но в литературе не бывает «пересаживания» одной лишь проблематики: идейная связь всегда опосредуется через сюжетно-стилистические заимствования. Если писателю понравилась чужая фраза, это значит, что ему понравилась мысль. С другой стороны, и эта мысль, и выразившая её фраза не заимствуется буквально; они неизбежно изменяются. Даже ритм влияет на перемену смысла, не говоря уже о контексте. Так в «Лалле Рук» мечтательность выражается чуть ли не через плясовую ритм:

Нет, не с нами обитает
Гений чистый красоты.

Пушкин превратил один хореический стих Жуковского в ямбический и определение «чистый» перенёс от «гения» к «красоте»:

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

^aИз машинописи «Новаторские заимствования: Достоевский и Одоевский».

Надо ли говорить, как изменился смысл заимствованного стиха в контексте стихотворения Пушкина? Нечто подобное происходит и с заимствованиями Достоевского из «Русских ночей».

В конце «Ночи седьмой» герой по прозвищу Фауст, который является (более или менее) рупором авторских идей, критикует «исправительную систему» английских тюрем. Вот что он говорит:

«Я тогда согласился бы с тобою, когда бы в средние века монастыри не были настоящими исправительными заведениями и не достигали своей цели едва ли не с большим успехом, нежели все возможные исправительные системы уединения, молчания, которые исправляют ли кого — Бог весть, но доводят человека до сумасшествия очень верно. Думали, что можно исправить человека как растение, пересадя его теплицу; кажется, разочли очень верно все законы природы, которые могут на него действовать, свет, воздух, — но забыли одно: силу любви, двигающей горами; пока растение в теплице — оно, кажется, излечилось, исправилось; едва попало на прежнюю почву, все труды над ним потеряны, ибо живой жизни ему не дали».

С первого же взгляда наше внимание поражено тем, что беспрестанно цитируемое выражение «живая жизнь», оказывается, принадлежит Одоевскому. Кроме этого, у Одоевского речь идёт об ошибочности «объектного подхода» к человеку, о слепоте рассудочного отношения к личности; то же самое мы видим в «Записках из подполья» Достоевского. Но если Одоевский устами Фауста обвинял в подобной слепоте английскую пенитенциарную систему, то Достоевский переносил это обвинение на рациональное устройство общества в целом, в частности на социализм. При этом образ «растения» сменяется у Достоевского образом «органичного штифтика», детали механизма (пресловутого «винтика» более поздней эпохи). А главное — сходные идеи выражаются язвительной речью озлобленного парадоксалиста; сам «портрет речи» несравненно ярче, чем у Одоевского.

Особенно сильно чувствуется переключка «Зимних заметок о летних впечатлениях» с эпилогом «Русских ночей». Там Фауст говорит о том, что на Западе погибают наука, искусство и религиозное чувство. «Запад гибнет!» — восклицает Фауст. Однако существует «народ, долженствующий показать снова путь, с которого совратилось человечество, и занять первое место между народами». Следует восходящая градация риторических вопросов: «Где же ныне шестая часть света, определённая Провидением на великий подвиг? Где сей призванный. . . где он?» — И далее выясняется то, что уже ясно из самих вопросов: «призванный» народ есть тот самый, который избавил Европу от Наполеона. Но этого мало Провидению. Фауст восклицает: «Не одно тело должны спасти мы — но и душу Европы!» И наконец: «Девятнадцатый век принадлежит

России!»

Этот клич повторяется в самом конце «Русских ночей». Так Одоевский уже в начале 40-х годов формулирует доктрину русского мессианизма («О недостойная избранья! Ты избрана...»).

В эпилоге «Русских ночей» Одоевский делает очень резкий акцент на обличениях капитализма и особенно детского труда, *страданий детей* (причём приводит точные факты). Непосильный труд детей был общим пунктом обвинительного акта всех гуманистов XIX века против буржуазии — от Гюго и чартистов до Маркса и Энгельса. Но в сочетании с русским мессианизмом это уже существенно предваряет картину «торжествующего Ваала» и антитезу Ваалу, предлагаемую Достоевским в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

То же развитие идей Одоевского продолжается в «Записках из подполья». В эпилоге «Русских ночей» Виктор говорит: «Послушай: отрицать просвещение Запада — дело невозможное; ты этого не докажешь...»

Фауст отвечает: «Я не отрицаю его, и даже признаю, что нам ещё многому остаётся учиться на Западе, но я хотел бы привести это просвещение в настоящую оценку. Успехи в политической экономии и общественном благоустройстве мы уже видели и видим каждый день; дошло до того, что один добрый чудака предложил перевернуть весь общественный быт и испытать, не лучше ли будет, вместо обуздания страстей, дать им полный разгул и ещё подстрекать их; этот чудака был человек не глупый; нелепость, до которой дошёл он, доказывает, что уже нет выхода из того круга, в который забрела западная наука».

Не совсем ясно, кого имел в виду Одоевский под ироническим обозначением «одного доброго чудака»^a (возможно, Мальтуса, который считал необходимой регуляцией рождаемости с помощью войн, эпидемий, ограничения браков и т. п.). Но в данном случае это не так уж важно. Образное развитие этой иллюстрации к спору из эпилога «Русских ночей» мы находим в первой части «Записок из подполья» (глава VII):

«Ведь я, например, нисколько не удивлюсь, если вдруг ни с того ни с сего среди всеобщего будущего благоразумия возникнет какой-нибудь джентльмен с неблагородной или, лучше сказать, с ретроградной и насмешливой физиономией, упрёт руки в боки и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам всё это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправились к чёрту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить».

Внимательно сравнивая эти два фрагмента, мы обнаруживаем удивительную вещь. Одоевский считал, что общественное благоустройство за-

^aВ машинописи доклада «Достоевский и Одоевский» (предшествующей редакции этой работы) читаем зачеркнутое: «неужто маркиза де Сада?».

падной цивилизации, основанное на рациональных, научных принципах, зашло в тупик; поэтому некий «чудак» предложил такую «нелепость» — «перевернуть весь общественный быт и <...>, вместо обуздания страстей, дать им полный разгул». Достоевский считает, что «будущее благоразумие» социалистического общества, основанное на рациональных, научных принципах, невыносимо для человека; поэтому он предвидит появление какого-нибудь джентльмена с ретроградной физиономией, который соблазнит всех людей «столкнуть ногой всё это благополучие», чтобы опять «по своей глупой воле пожить». Получается, что предшествующую критику буржуазно-рационалистических общественных учений Достоевский распространяет за пределы капиталистической эры и переносит на все рационалистические планы будущего, на современные ему социалистические утопии. По сути дела, он выступает против всякой рационалистической философии с инструменталистским подходом к человеческой личности и приписывает социализму эту узкую буржуазную рационалистичность. Такой метод есть не что иное, как экстраполяция — распространение выводов, полученных из наблюдений над одной частью какого-либо явления, на другую часть этого явления (в данном случае — истории человеческого общества). Экстраполяция — метод «рискованный»: при отдельных удачах он таит в себе возможность и крупных ошибок.

Выше названный идейно-тематический цикл Достоевского 1863–1866 годов («Зимние заметки», «Записки из подполья», «Преступление и наказание») требует самого внимательного сопоставления с «Русскими ночами». И дело тут не только в идейной перекличке Достоевского и Одоевского. «Русские ночи» — это сборник романтических новелл в обрамлении философского диалога. Эпилог сборника содержит идеологическую дискуссию, в которой участник, названный Фаустом, выражает мысли самого автора. Однако собеседники Фауста — отнюдь не простаки, не «мальчики для битья». Ростислав и Виктор также могут выражать мысли автора. Они оспаривают суждения Фауста и приводят веские доводы, заставляя его уточнять свою позицию, модифицировать свои высказывания. Высокий научно-философский уровень и масштабность этой дискуссии объясняют интерес Достоевского к эпилогу «Русских ночей».

Автор «Подполья» не только воспринял некоторые важные идеи этого эпилога (и всего сборника), но в некоторой степени и способ построения идеологического диспута, богато иллюстрированного историческими, газетными и житейскими примерами и пребывающего в неустойчивом равновесии со вставными новеллами и легендами. Этот способ развивается далее Достоевским: с преобладанием действия — в больших романах, с преобладанием идейной дискуссии, обрамляющей вставки — в «Дневнике писателя». Созданная Одоевским циклизация романтических но-

велл с помощью философской дискуссии (обрамляющего диалога) есть один из «методов-предшественников» большого романа Достоевского,^a в котором центр тяжести переносится на прежнее обрамление, а новеллы становятся исповедями, поэмами, статьями и даже музыкальными ораториями героев.

Разумеется, драматизм, экспрессивность и художественная персоналистичность идейных диспутов Достоевского оставляют далеко позади всё, написанное Одоевским. Но этот факт не умаляет заслуг автора «Русских ночей». Поэтому весьма странно, что М. М. Бахтин в своей знаменитой книге «Проблемы поэтики Достоевского», очерчивая древо всемирной генеалогии полифонического романа, даже не упомянул имени Одоевского.

Самое интересное, на наш взгляд, заимствование из «Русских ночей» мы обнаружили в эпилоге «Преступления и наказания», в последнем сновидении Раскольникова.^b

Рассказ «Город без имени» появился в «Современнике» за 1839 год, книга 1, том XIII, и позже вошёл в цикл «Русские ночи», где Одоевский предварил его следующим заявлением: «Бентаму, например, ничего не стоило перескочить от частной пользы к пользе общественной, не заметив, что в его системе между ними бездна; добрые люди XIX века перескочили с ним вместе и по его же системе доказали, что общественная польза есть не что иное, как их собственная выгода».³ Весь рассказ — острая критика бентамизма посредством доведения до абсурда основных его положений. Уже это наводит на мысль о связи утопии Одоевского с «Преступлением и наказанием», где в лице Лужина автор яростно клеймит бентамизм и устами Раскольникова указывает, что убийство прямо следует из бентамистских теорий. Но сопоставление даёт больше.

Этот рассказ появился в «Современнике» за 1839 год, книга I, том XIII, и позже вошёл в «Русские ночи» («Ночь пятая»), где ему предшествует, в конце «Ночи четвёртой», весьма содержательный диалог:

« — Ужасно! ужасно! — проговорил Ростислав, потупив глаза в землю. — В самом деле, стоит опуститься в глубину души, — и каждый найдёт в себе зародыш всех возможных преступлений. . .

— Нет, не в глубину души, — возразил Фауст, — разве в глубину логики; эта логика — престранная наука: начни с чего хочешь: с истины или с нелепости, она всему даст прекрасный, правильный ход, и поведёт, зажмуря глаза, пока не споткнётся; — Бентаму, например, ничего не стоило перескочить от *частной* пользы к пользе *общественной*, не заметив,

^aОтсюда до конца предложения — рукописная вставка в машинопись.

^bИз машинописи «Новаторские заимствования: Достоевский и Одоевский».

³Сочинения князя В. Ф. Одоевского, СПб, 1844, ч. 1, стр. 114.

что в его системе между ними бездна; добрые люди XIX века перескочили с ним вместе и по его же системе доказали, что общественная польза есть не что иное, как их собственная выгода; нелепость сделалась очевидностью».¹

Здесь на нас производят сильное впечатление мысли о зародыше всех возможных преступлений в глубине отвлечённой логики, оторванной от живой жизни; мысли о том, что бентамизм с его пресловутым «человеколюбием» (*most happiness for most men*) служит теоретическим обоснованием самой хищнической буржуазной практики, о том, что буржуазная наука эволюционирует к оправданию этой практики.^b

В «Городе без имени» некий «чёрный человек» рассказывает путешественникам историю исчезнувшей цивилизации, которая представляла собой осуществление принципа «пользы» — буржуазного утилитаризма Бентама. Его поклонники создали процветающую страну и на самой главной площади воздвигли колоссальную статую Бентама с золотой надписью на пьедестале — «польза». По сути дела, Одоевский создаёт философскую сатиру на всю буржуазную цивилизацию. Его бентамиты подвергают эксплуатации соседние острова. Слово «эксплуатация» употреблено Одоевским, он печатает его курсивом и даёт сноску: «К счастью, это слово в сем смысле ещё не существует в русском языке; его можно перевести: наживка на счёт ближнего».

Он показывает, как постепенно социально-экономические интересы различных групп населения Бентамии приходят в столкновение, причём каждая группа руководствуется принципом «пользы», понимаемой как «её собственная выгода». Начинается распад богатой страны, описанный в терминах политической экономии и социологии той эпохи.

«Нужда увеличивалась <...> Она раздражала сердца; от упрёков доходили до распрей, обнажались мечи, кровь лилась, восставала страна на страну, одно поселение на другое; земля оставалась незасеянной; богатая страна истреблялась врагом; отец семейства, ремесленник, купец отрывались от своих мирных занятий...»

«Все понятия в обществе перемешались; слова переменили значение; самая общая польза казалась уже мечтою; эгоизм был единственным, святым правилом жизни...» (подчёркнуто нами).

Одоевский рисует социальные перевороты: сначала установление буржуазной олигархии («купцы сделались правителями, и правление обратилось в компанию на акциях», «банкирский феодализм торжествовал»), затем революцию «ремесленников», которые изгнали купцов; в свою очередь, ремесленники изгнаны землепашцами. Наступает анархия.

«Гонимые из края в край, они [изгнанники] собирались толпами и вооружённой рукой добывали себе пропитание. Нивы истаптывались коня-

¹Сочинения князя В. Ф. Одоевского, СПб, 1844, т. 1, стр. 114.

^bИз машинописи доклада «Достоевский и Одоевский».

ми; жатва истреблялась прежде созревания. Земледельцы принуждены были. . . оставить свои занятия».

«Голод, со всеми его ужасами, бурной рекой разлился по стране нашей. Брат убивал брата остатком плуга и из окровавленных рук вырывал скудную пищу».

Повествование о гибели Бентамии кончается мрачным предостережением сидящего на её руинах «чёрного человека»: «Вы, жители других стран, вы, поклонники злата и плоти, поведайте свету повесть о моей несчастной отчизне».

Белинский назвал этот рассказ «прекрасной, полной мысли и жизни фантазией». Его политическим мечтам был родствен антибуржуазный пафос утопии Одоевского.

Рассказ Одоевского производит сильное впечатление. О высокой эрудиции его автора говорит тот факт, что его концепция будущего во многом переключается с самыми передовыми социальными учениями его времени. Одоевский предсказывает гибель буржуазной демократии под ударами олигархического переворота, пролетарской революции (у него «ремесленники» означают и пролетариев, и ремесленников в нашем понимании слова) и стихийного крестьянского бунта. Конечно, Белинский был прав, упрекая Одоевского по поводу этого рассказа в чрезмерном историческом пессимизме, однако великий критик, кажется нам, не учитывает специфических задач конкретного произведения и подходит к рассказу как к беллетризованному философскому трактату XVIII века (к чему манера Одоевского даёт повод). «Город без имени» — опровержение философии победившего капитализма, художественный «Анти-Бентам», и в этом качестве трагическое развитие темы вполне закономерно и необходимо.^a

В эпилоге романа Достоевского «Преступление и наказание» мы находим такое же пророчество о гибели цивилизации, основанной на ложном принципе. Достоевский вводит в сон Раскольникова свою мотивировку катастрофы — появление микроскопических трихин, вселявшихся в людей и делавших их «бесноватыми и сумасшедшими». Но эта морозная язва — весьма прозрачная метафора духовной заразы. Достоевский повторяет «политико-экономическое» предсказание Одоевского в своей, иносказательной форме (сон-аллегория). Давно известно, что футурология Достоевского окрашена влиянием апокалипсиса, но порою мы забываем, как тесно она связана с окрестной русской литературой и философией, с самыми злободневными идеями России того времени. Сопоставление сна Раскольникова в эпилоге с рассказом «Город без имени» заставляет по-новому взглянуть на пророчества «Преступления и наказания». Вот как говорит Достоевский:

^aИз машинописи доклада «Достоевский и Одоевский».

«Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нём одном и заключается истина <...>. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе».

«Оставили самые обыкновенные ремёсла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие». Тут даже сохранилась последовательность градации из рассказа Одоевского: сначала были изгнаны ремесленники, а потом земледельцы «принуждены были оставить свои занятия». В конце видения Раскольникова говорится: «Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и подвигалась всё дальше и дальше».

Пророчество Достоевского лишено социально-экономических мотивов Одоевского: гибель цивилизации, крушение общества объясняется распространением ложной идеи, порождающей фатальное взаимное непонимание людей, а не порочной экономической системой. Сон Раскольникова более фантастичен, чем рассказ Одоевского. Достоевский «дематериализует» картину гибели Бентами. Разумеется, его картина несравненно художественнее: рассказ Одоевского слишком старомоден, он напоминает философско-политический трактат в беллетризованной форме, утопии Просвещения, памфлеты XVIII века. Рассказ направлен против оптимистической и глубоко буржуазной «лжеутопии» Бентама, этого «гения буржуазной глупости», по выражению К. Маркса. Весьма характерно, что в позднем издании «Города без имени», желая подтвердить свои пророчества фактами действительности, Одоевский вставляет цитату из американской газеты «Tribune» за 1861 год, предсказывающую раздоры и несогласия в результате различного законодательства штатов.

Достоевский заимствовал из рассказа Одоевского целый ряд мотивов. Так, в сцене первого свидания Раскольникова и Лужина герой романа опровергает лицемерные бентамистские сентенции своего нежеланного гостя при помощи скрытой цитаты из «Русских ночей» Одоевского, которую мы привели выше. «— Да об чём вы хлопчете? — неожиданно вмешался в разговор Раскольников. — По вашей же вышло теории!» И на оскорблённое недоумение Лужина поясняет: «А доведите до последствий, что вы давеча проповедывали, и выйдет, что людей можно резать...»

В последнем сне Раскольникова та же самая мысль Одоевского о том, что принцип пользы оказывается на деле принципом эгоизма, реализуется в драме гибели Европы, разрушенной буржуазным индивидуализмом. Достоевский заимствует и мысль о «гибельном смешении понятий в обществе» (впоследствии это «смешение понятий» станет лейтмотивом его публицистики). Вслед за Одоевским он живописует распри, резню, па-

дение ремёсел, исчезновение земледелия и голод. За исключением «трихин», канва видения Раскольникова повторяет рассказ «чёрного человека» у Одоевского; несмотря на метафоричность видения и элиминацию социально-экономических мотивировок, оно сохраняет антибуржуазный характер.

Можно ли назвать это пародией, если элементы стилизации отсутствуют, текст-прототип не указан, никакого осмеяния нет? Парафраза создана Толстым для передачи детского романтизма маленького героя; вместе с тем это снижение романтической топики вообще, в широком плане, низведение её к уровню незрелого сознания.

Скрытая парафраза весьма характерна для творчества Достоевского. Обычно он маскирует парафразу «ложными ходами», превращая чтение своего романа в своего рода литературоведческий детектив для читателя. Раскольников мнит себя Наполеоном, тогда как на деле он — Лазарь, нравственный мертвец. Ещё Вячеслав Иванов открыл прямое родство сцены свидания Ставрогина с Хромоножкой и знаменитой сцены в тюрьме в конце I части «Фауста» Гёте (правда, он не говорил о парафразе). Мною было сделано сообщение на Куйбышевской конференции в 1971 году о том, что «Скверный анекдот» Достоевского парафразирует заключительный анекдот «Шинели» Гоголя. Пение Катерины Ивановны Мармеладовой на бульваре — парафраза сцены безумия Офелии. И это лишь небольшая часть парафраз Достоевского.

Его парафразы почти нераспознаваемы. Для сюжетных парафраз в прозе вообще характерно сокращение и редукция, сведение сюжета-прототипа к основным отношениям. Достоевский кроме этого, как правило, изменяет развязки парафразируемых текстов, вступая с ними в скрытую творческую полемику. Кроме того, он изгоняет из них черты высокого стиля и вообще высокий трагизм классического типа, вводя обязательный трагизм униженности (осмеяние Раскольникова, анафема Хромоножки, посрамление Пселдонимова, трагическая ирония в сцене пения Катерины Ивановны).

В последнем сновидении Раскольникова, парафразируя «Город без имени», Достоевский вообще снял развязку, что уничтожает любовную дидактичность сюжета и придаёт ему характер грозного предостережения (эпизод открыт в будущее). Достоевский оспаривает Одоевского, утверждая примат духа над материей, заменяя политэкономия массовым психозом: с позволения сказать, летающие блюда у него важнее прибавочной стоимости. Сновидение означает внутреннее признание Раскольниковым краха своей идеи. Парафраза подчинена сюжету, идейный смысл которого родствен духу «Русских ночей», хотя и не тождествен ему.^a

^aРукописная вставка в доклад «Достоевский и Одоевский».

Но Достоевский придаёт этому пророчеству чрезвычайно широкий смысл, фактически включая в своё понимание буржуазности всякую тенденцию разумного устройства общества. Одоевский предупреждал, что общество не может строиться на принципах буржуазной «пользы» и «выгоды». Достоевский предупреждает, что общество не может строиться ни на каких отвлечённо-рационалистических принципах. Критика буржуазного рационализма переходит в критику рационализма вообще.

Мысль Достоевского явно шире мысли Одоевского, но выдаёт своё генетическое родство с последней. Известно, что полемика с бентамизмом у Достоевского смешивалась с полемикой против Чернышевского, но что стояло на первом плане? Теперь мы можем добавить к решению этого вопроса простое соображение, что уж Одоевский-то не ставил своей целью опровергать Чернышевского, который в момент создания «Города без имени» ещё не начал своей философской деятельности. Трактую видение Раскольникова как «продолжение полемики с Чернышевским»¹, мы значительно упрощаем этот важный вопрос.

Мне уже доводилось в статье, посвящённой повести «Записки из подполья», указывать, что Достоевский в ней борется не только и не столько против Чернышевского, сколько против всей просветительской традиции (ещё не совсем ясно, на кого больше нападает подпольный парадоксалист — на Чернышевского или на Дидро). Думается, что ещё сложнее картина идеологической борьбы в «Преступлении и наказании». Думается, что Чернышевский — далеко не главный противник Достоевского. . .

Суть дела в том, что Достоевский в данном случае включился в традицию романтической критики капитализма, представленную в России произведениями Баратынского, Одоевского, Гоголя и многих других. Poleмика с бентамизмом давно уже велась и в Западной Европе, и в России (разумеется, отнюдь не с марксистских позиций, во всяком случае до 40-х годов).

Чернышевский, по видимости, следуя Бентаму, на деле глубоко пересмыслил буржуазный утилитаризм (что не снимает вопроса о противоречиях философии русских революционных демократов; однако разговор о них не входит в нашу задачу). Внутренний смысл этики Чернышевского и сам пример его жизни не совпадают с бентамизмом.

Романтическая критика капитализма могла принимать весьма неожиданные оттенки. Так, в 1854 году семипалатинский солдат Фёдор Достоевский, защищая права России на весь Восток и позицию царизма в Крымской войне, бросал в лицо викторианской Англии яростные инвективы:

¹Г. Ф. Коган. Примечания к роману «Преступление и наказание», изд. «Наука», М., 1970, стр. 773.

Не опиум, растливший поколение,
Что варварством зовём мы без прикрас,
Народы ваши двинет к возрожденью
И вознесёт униженных до вас!
То Альбион, с насилием безумным
(Миссионер Христовых кротких братств!),
Разлил недуг в народе полуумном,
В мерзительном алкании богатств!

(«На европейские события в 1854 году»).

Здесь Достоевский имеет в виду позорную «опиумную войну» Англии против Китая, войну, которая закончилась Нанкинским трактатом 1842 года и дала английской буржуазии возможность беспрепятственно ввозить в Китай опиум, то есть «в мерзительном алкании богатств» разливать недуг (опиоманию) в «народе полуумном» (последний эпитет соответствует представлению прошлого века о якобы одряхлевшем и исчерпавшем свои исторические возможности китайском народе). Эта строфа из оды рядового Достоевского, препровождённой по военным инстанциям в целях её публикации, не нашла никакого освещения в комментариях ко 2-му тому Полного собрания сочинений.

Достоевский в этой строфе бичует «варварство» английской буржуазии, ложное христианство её миссионеров, униженность народов, «алкание богатств» — а ведь всё это «в зерне» темы «Зимних заметок о летних впечатлениях». Получается, что знаменитый памфлет Достоевского против буржуазной цивилизации имеет своим истоком (одним из истоков) верноподданническую оду. И если припомнить, как в 1816 году, путешествуя по Европе, великий князь Николай Павлович посетил Нью-Ленарк и приглашал Роберта Оуэна в Россию *«строить коммунизм»*, то начинаешь понимать, как романтическая критика капитализма могла сплетаться с апологией средневекового русского режима. Точно так же — на противоположном полюсе русской мысли — бентамизм в переосмыслении Чернышевского оказывался одним из орудий революционной теории.

Учитывая эту игру исторических инверсий, мы научаемся выделять главное в творениях великих писателей прошлого века. Так, Достоевский не только спорил с Чернышевским: колоссально расширяя масштабы романтической критики капитализма, автор «Преступления и наказания» критиковал всю *цивилизацию разума* вообще. Сон Раскольникова в эпилоге — это предостережение о возможности тотального самоубийства человечества. Ядерный век сделал всё для осуществления такой возможности, цивилизации угрожает сама цивилизация, это наше сегодня. Так Достоевский «укрупнял» заимствованные идеи, расширял

их мысленную реализацию в пространстве и времени и придавал им пророческое звучание. Профетизм Достоевского есть метод экстраполяции исторических противоречий определенной эпохи на всю историю человечества.

Различие в масштабах обобщения имеет не только количественное, но и качественное значение. Не потому ли до сего дня не был замечен источник последнего сновидения Раскольникова — скромный рассказ Одоевского о величии и падении общества бенхамитов?

Если сопоставить семипалатинскую оду 1854 года с «Зимними заметками о летних впечатлениях», если учесть давнюю связь Достоевского с романтической критикой капитализма, то представляется неточным распространённое понимание «перелома» в мировоззрении Достоевского после каторги. Конечно, переходный период имел место, этапы этого перехода отражены в самом творчестве романиста и хорошо изучены современной наукой, но, по-видимому, истоки перехода относятся ещё к 40-м годам, когда Достоевский вчитывался в «Русские ночи». Именно тогда он впервые задумался о роли России в бурно изменяющемся мире. Эти мысли не получили достаточно явного отражения в художественных произведениях Достоевского до каторги, но антитеза стихийной жизни и логики, ~~России и Запада~~ зародилась в повестях 40-х годов.^а

Итак, мы отметили влияние на творчество Достоевского повести Одоевского «Княжна Зизи» и рассказа «Город без имени». Но это далеко не всё. Достоевский декларировал интерес к Одоевскому с первых шагов в литературе. В «Неточке Незвановой» отразились влияния и «Княжны Зизи», и романа Одоевского «Катя, или история воспитанницы». Впоследствии всё большее значение для Достоевского приобретают философские искания Одоевского. В этой связи мы должны обратиться к рассказу Одоевского «Живой мертвец», из которого взят эпиграф к «Бедным людям». Но нас будет занимать другой эпиграф — тот, который поставлен Одоевским к «Живому мертвецу». Он заслуживает того, чтобы привести его полностью:

« — Скажите, сделайте милость, как перевести по-русски слово солидарность (solidaritas)?

— Очень легко — круговая порука, — отвечал ходячий словарь.

— Близко, а не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произнесённое человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; так что ответственность соединена с каждым словом, с каждым, по-видимому, незначащим поступком, с каждым движением души человека.

^аЭта и все последующие вставки в основной текст — из доклада «Достоевский и Одоевский».

— Об этом надобно написать целую книгу.

Из романа, утонувшего в Лете».

Ясно, что этот эпиграф — мысль самого Одоевского, и мысль действительно глубокая. Ответственность за каждое движение души — такие книги написал об этом Фёдор Достоевский! Теоретически допуская убийство, мыслитель может привести в действие услужливый нож или чугунное пресс-папье, как в «Братьях Карамазовых». Идеи становятся опасными, идеи вторгаются в жизнь.

Заговорив о «Братьях Карамазовых», нельзя не вспомнить новеллу Одоевского «Свидетель», направленную против дуэлей и завершаемую патетической цитатой из Библии: «Каин, где брат твой?»

Рассказчик в этой новелле повествует о том, как он воспитывал своего любимого младшего брата в понятиях дворянской и офицерской чести и как это привело к трагической дуэли, на которой юноша погиб, а рассказчик был секундантом, то есть бессильным *свидетелем* его гибели. Он просто присутствовал при трагедии, порождённой его собственными наставлениями, его *идеями*. Новелла заканчивается тем, что рассказчик как бы слышит голос самого бога: «Каин, где брат твой?» Эта патетическая цитата из Писания служит чрезвычайно эффектной концовкой новеллы.

Достоевский опровергает кодекс чести аргументами христианской любви к людям, и примирение на барьере есть ответ на трагическую новеллу Одоевского. Отметим, что в этом случае Достоевский не оспаривает Одоевского, и предлагает свой вариант или выход из описанной Одоевским трагической ситуации.

Как известно, на этот вопрос господина Каин ответил весьма невоспитанно: «Разве я сторож брату моему?» Этот ответ Достоевский вложил в уста своего богоборца Ивана Карамазова, в котором современные исследователи усматривают параллель с мистерией Байрона «Каин». Кстати, в романе «Братья Карамазовы», в посмертных бумагах старца Зосимы, мы находим и религиозно-моралистическую проповедь против дуэлей. Не перечитывал ли Достоевский своего любимого писателя, когда создавал свой последний роман?

Во всяком случае, значение Владимира Одоевского для творчества Достоевского представляется гораздо большим, чем отмечалось до сих пор. Оно обусловлено философским характером романов и повестей Одоевского, ярко критическим отношением к аристократическому обществу, его глубоко серьёзными и кровно заинтересованными медитациями над судьбами родины. Одоевский был духовно близок Достоевскому и со своей великолепной философской эрудицией много дал великому романисту.

Подведём итог всем проделанным сопоставлениям. Владимир Фёдорович Одоевский явился одним из предшественников Гоголя. Сюжет повести «Сильфида» с разных позиций варьировали Лермонтов, Тургенев и Чехов. Его новеллы о художниках, мечтателях и безумцах, а также его светские повести оказали сильное влияние на «Неточку Незванову» Достоевского, перенявшего у автора «Княжны Зизи» приём маски. В эпизоде «Преступления и наказания» мы обнаружили сжатый и драматизированный парафраз рассказа «Город без имени», а в «Братьях Карамазовых» — скрытый резонанс рассказа Одоевского «Свидетель» с его прямым «вмешательством» бога в драму людских страстей. Отсутствие в этом перечне имени Льва Толстого вполне понятно и не нуждается в специальных комментариях.

Осваивая наследие Одоевского, автор «Неточки Незвановой» и «Братьев Карамазовых» сумел возвысить в степень великого искусства приёмы и методы Одоевского, представлявшие уже при жизни этого писателя старомодными и подражательными. Философский диалог с историческими и актуальными иллюстрациями, разработанный Одоевским, послужил одним из образцов для построения идеологических дискуссий Достоевского. Утопическая манера Одоевского (особенно в рассказах «Город без имени» и «Последнее самоубийство») повлияла на формирование профетизма Достоевского.

Зачинатель русской философской прозы, Одоевский работал на таких гигантов, как Гоголь и Достоевский. Не будучи писателем сравнимого с ними таланта, Одоевский тем не менее сослужил большую службу русской литературе. Его художественное философствование, его наивные, но искренние «прорывы» в будущее, его умная и сильно аргументированная критика современного ему общества, равно как и гуманная мечта о новой России — всё это сделало творчество Одоевского исторически продуктивным. Оно принадлежит к высочайшим достижениям русского романтизма.^a

^aМашинопись доклада «Достоевский и Одоевский» кончается иной формулировкой, которую, правда, Назиров зачеркнул: «... явился предтечей Достоевского наряду с Гоголем, Лермонтовым, в гораздо большей степени, чем писатели типа Вельтмана или Греча, у которых великий романист порою черпал авантюрную или авантюрно-мистическую топику. По нашему мнению, значение творчества Одоевского для Достоевского ставит его в ряд таких предшественников, как Гоголь и Лермонтов, Бальзак и Диккенс. Уступая им в литературном даровании, Одоевский оказался нужен Достоевскому почти так же, как они». Следует также отметить, что у Назирова, видимо, были и другие наблюдения над темой, не воплотившиеся в развернутые исследования. Так, в одной из рабочих заметок читаем: «Роман «Идиот». «Imbrogljo» Одоевского и Настасья Филипповна (рассказ Рогожина об издевательствах)».