

# Публикации

Авг. 1980 - забастовки в Польше. Судостроит.  
З-ди и верфи, не ходит обществ. транспорт  
в Гданьске, Гдочне и Сопоте. Среди их требо-  
ваний: выход на пенсию после 30 лет работы,  
повышение пенсий, улучшение мед. обслужива-  
ния и 3-летний оплач. отпуск по беременности  
и уходу за ребёнком для работниц-матерей.  
Признаков насилия, напряжённости нет. - Требо-  
вание свободных профсоюзов. В сент. забастов-  
ки кончились соглашением, при чём цинки в от-  
ставку сначала глава польских профсоюзов,  
потом премьер Бабюх, а потом и Эдвард Герек.  
Рабочие союзы «Солитарности» (Лех Валенса).  
Группа KOR (Яцек Куронь).

---

Убийство Анвара Сагата в окт. 1981 во вре-  
мя парада в Каире.

# Публикации

## Традиции Гоголя и Пушкина в русской прозе XIX века\*

Сравнительная история фабул

*Р. Г. Назиров*

### Вступление

Пушкин — основоположник новой русской литературы. В расцвете своего творчества он подал руку другому гению: Пушкин и Гоголь создали две художественные системы, на базе которых сложились две главные традиции русского реализма XIX века.

Разделение литературного процесса в России на пушкинскую и гоголевскую линии не раз трактовалось метафизически и схематизировалось, что вызвало в нашей науке закономерную реакцию. Вполне соглашаясь с критикой этого схематизма, мы хотим лишь подчеркнуть, что его отрицание не должно вести к неразличению двух великих традиций или к возвышению одной в ущерб другой. Мы рассматриваем их как традиции внутри русского реализма: диалектическое взаимодействие пушкинской и гоголевской традиций образовало динамику литературного процесса в России XIX века.

Вопрос этот далеко не прост. Поздний Пушкин в целом не был понят современными ему читателями; казалось, дальнейшее развитие русской литературы пошло мимо его наследия — по гоголевскому пути. Этот взгляд сохраняется и по сей день: «В том-то и дело, что Пушкин был оттеснён в текущей литературной жизни не статьями Писарева, не критикой 60-х годов, а задолго до того, — современниками. Русская литература — в том числе и её главное, гоголевское направление — обошла Пушкина стороной, как обходят памят-

---

\*Публикуемый здесь текст представляет собой докторскую диссертацию Р. Г. Назирова. Как свидетельствуют биографические документы, текст её в целом был закончен к рубежу 1970–1980-х годов, тогда работа велась под руководством Г. П. Макогоненко при Ленинградском университете (см. об этом в отчете о творческом отпуске 1978–1979 гг. в настоящем номере «Назирова архива»), затем Назиров в середине 1980-х предпринял попытку защититься в МГУ (см. отзывы о диссертации А. А. Илюшина и В. Б. Катаева в 2017 № 4 и 2019 № 1 «Назирова архива»). Но докторская степень была присвоена ему только в середине 1990-х после защиты в Екатеринбурге диссертации «в виде научного доклада», то есть без предоставления текста самой диссертации. Автореферат с той защиты публиковался (см. № 55 в сводной библиографии в этом номере «Назирова архива»), а полный текст диссертации — нет. Отдельные параграфы выходили в периодических изданиях: Назиров Р. Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Русская литература 1870–1890 гг. Свердловск, 1980. С. 94–107; Назиров Р. Г. Фабула о колдуне-предателе // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 49–87; Назиров Р. Г. Фабула о продавшемся таланте // Slavica Revalensia. 2014. I. С. 101–117. В архиве сохранилась одна полная машинописная копия текста диссертации, дата изготовления которой неизвестна. Текст публикуется по этой машинописи. Имеются также многочисленные заметки, дополнения и черновики работы (Назиров много раз называет её главной работой), исследование которых ещё ждёт своего часа.

ник»<sup>1</sup>. Внешняя достоверность фактических предпосылок в этом высказывании современного литературоведа сочетается с произвольным выводом, свидетельствующим о непонимании глубинной сути процесса. По нашему мнению, русская литература — начиная с Гоголя — напряжённо осваивала пушкинское наследие, а не обходила его. Но процесс этого освоения не всегда ещё понимается правильно в силу недостаточной изученности механизмов традиции.

Бурное развитие русской культуры было связано с общим историческим подъёмом страны и ростом освободительного движения. Вне этого восхождения к революции невозможно понять и русскую литературу. Ускоренные темпы развития стимулировали перестройку жанровых систем, трансформацию отдельных жанров. Но между историей жанров и анализом отдельного произведения остаётся пробел, который не удаётся заполнить с помощью историко-биографических или социологических штудий.

Суждение Б. Томашевского: «Произведение создаёт не один человек, а эпоха»<sup>2</sup>, — представляется нам бесспорным. Но эпоха — это не только социально-экономическая формация и связанная с нею культурная стадия. Эпоха — это ещё система жанров и стилей данной литературы. Сегодня это понимание литературной эпохи широко развилось в нашей науке. Но и оно тоже нуждается в дополнении. Для каждой эпохи характерен свой тип отношения к сюжетности и исторически определённый фабульный репертуар: в одну эпоху — поиски Грааля, в другую — космические полёты К жанровым системам относительно свободно привязаны фабульные традиции. Видимо, пробел между историей жанров и анализом отдельного произведения в большой мере поддаётся заполнению при помощи сравнительной истории литературных фабул.

Задача их сравнения сама диктует нам различие фабулы и сюжета, имеющие за собой известную научную традицию. При этом мы будем опираться на труды сборника «Вопросы сюжетосложения», издающегося при Даугавпилсском педагогическом институте. Сюжет — последовательность действий в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему образов; при этом очень важно учитывать и обратную связь — воздействие системы образов на сюжет. Фабула — это векторно-временная и логически детерминированная последовательность жизненных фактов, избранных или вымышленных художником, но всегда мыслимых как совершающиеся вне произведения.

Нас в основном интересуют закономерности бытования, развития и взаимодействия сюжетов и фабул в литературном процессе. Эти закономерности являют относительную аналогию с закономерностями фольклорного бытования сюжетов. Поэтому мы считаем возможным отчасти опираться на положения выдающегося советского фольклориста В. Я. Проппа. Он говорил о некотором наборе сюжетных схем и стереотипов, которые переходят из одних сказок в другие, варьируются и модифицируются в различных сказочных текстах; исходный

<sup>1</sup>Соловьёв В. Одиночество свободы (о «Каменном госте»). В кн. В мире Пушкина. Сб. ст. М., 1974, стр. 209.

<sup>2</sup>Томашевский Б. В. Писатель и книга. Изд. 2-е, М., 1969, с. 152.

набор их обозрим, а модификации сравнительно однотипны<sup>1</sup>. Такие сюжетные схемы называют иногда «сюжетами-архетипами». В развитых литературах с обострённым чувством индивидуального авторства, с требованиями оригинальности сюжета и одновременно его близости к жизни выделение и классификация «сюжетов-архетипов» представляют большую сложность, а потому нередко объявляются вообще невозможными.

Однако в творчестве различных писателей аналитически обнаруживаются некоторые инвариантные типы сюжетов: так, Л. Пинский раскрыл «магистральный сюжет» в трагедиях зрелого Шекспира<sup>2</sup>. Инвариантный тип предшествует конкретной фабуле отдельного произведения: явления жизни отбираются и организуются художником под воздействием и с учётом этого типа.

Инвариантные типы могут развиваться на протяжении длительных периодов истории в творчестве разных художников, образуя фабульные традиции. Наиболее культурно-значимые из этих традиций получили название «вечных сюжетов»; нередко они исследуются в форме описания «мировых образов» или «вечных типов». Подобные описания неточны, поскольку Прометей, Каин, Дон-Жуан наследуются писателями не сами по себе, а в составе определённых фабул.

Фабульные традиции отличаются гибкостью и могут пересекать границы жанров. В то же время для некоторых жанров типичен определённый круг фабул, и это накладывает свою печать на классификацию жанровых разновидностей («плутовской роман», «светская повесть», «мещанская драма»). Инвариантные типы могут сращиваться или резко модифицироваться, вследствие чего возникает новая фабульная традиция. Повторяемость и трансформация фабул — это постоянная закономерность повествовательного искусства и драмы (проблемы лирического сюжета не входят в наше рассмотрение).

Так, например, древняя фольклорная фабула «муж на свадьбе жены» воплощена в «Одиссее» Гомера, в тюркском сказании об Алпамыше<sup>3</sup>, в былинах об Алёше Поповиче, в повести Лермонтова «Ашик Кериб». Поздние отражения этой фабулы в виде частных мотивов мы находим в повести В. Катаева «Я сын трудового народа» и в пьесе-сказке Е. Шварца «Дракон».

Фабулы очень долговечны, ибо развиваются через цепь изменений. Повторяемость обеспечивает единство «языка» традиции, изменяемость — развитие этого «языка». Всё может сохраняться только в изменении: то, что не изменяется, — мертво.

Сравнительной историей фабул занимались виднейшие учёные, но в основном на материале эпоса и средневековых литератур. Степень и границы применимости этого метода в сфере новых литератур проблематичны, но об этом будет сказано ниже.

Рассмотрим трансформацию фабул. Особенностью большинства трансформаций является суммарная передача исходного материала или его уплотнение<sup>4</sup>: ведь объём любого

<sup>1</sup>Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

<sup>2</sup>Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971, с. 101.

<sup>3</sup>См.: Жирмунский В. М. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.

<sup>4</sup>По словам Гегеля, «на каждой ступени дальнейшего определения всеобщее поднимает выше всю массу своего предыдущего содержания и не только ничего не теряет вследствие своего диалектического поступка».

языка конечен, а жизнь постоянно творит новое; отсюда необходимость редукиций и сокращений, освобождающих место в системе фабул данной литературы для прибавления фабул, отражающих новые явления действительности. Чтобы сохранить память о прошлом, культура должна осуществлять регулярное перекодирование традиций, их «перевод» на обновляющийся фабульный «язык» и их реактивацию. Разумеется, тексты великих памятников должны сохраняться в первоизданном виде, но их живая традиция существует лишь в трансформациях: без этого культура становится мёртвым объектом созерцания, подобно саркофагу фараона. «Слово о полку Игореве» живёт не только в новых переводах, но и в вольных цитациях или творческих разработках поэтов новых времён. Любовь к культурному прошлому остаётся пустой фразой, коль скоро это прошлое не реактивируется живой поэзией. Трансформация фабулы есть одновременно акт наследования и акт творения. Гений сказывается в искусстве трансформации. Чем обширнее круг её источников, чем экономнее, «плотнее» они осваиваются и чем сильнее объединяющая их новая концепция, тем величественнее художественное произведение, возникающее в результате трансформации.

Об этом не раз говорил Гёте<sup>1</sup>. В наше время сходные мысли, опираясь на академика Н. Я. Марра, высказывает А. С. Бушмин: «... В плане культурной преемственности уместно напомнить одно, как нам кажется плодотворное в эвристическом, методологическом отношении суждение Марра о развитии языка путём скрещения. “Чем более скрещения, — писал он, — тем выше природа и форма возникающей в его результате речи”. Марр считал, что это положение сохраняет своё значение и для культуры в целом. И с этим надо согласиться»<sup>2</sup>.

Представление о творчестве вне наследования полностью противоречит фактам. На пустом месте творят только графоманы. Разумеется, литературное произведение всегда так или иначе связано с социально-исторической действительностью. Но художественное отражение действительности невозможно без её творческого преобразования, объективные закономерности которого действуют на протяжении длительных периодов истории. В числе этих закономерностей — и литературная преемственность, одно из необходимых условий успешного отражения жизни. Нас интересует по преимуществу преобразование наследуемых фабул.

Оно совершается не только в процессе исторически-последовательного развития национальной литературы, но и в процессе обмена между разными литературами одной эпохи. Это часть общего культурного обмена, составляющего залог развития каждой нации. Незадолго до смерти В. Г. Белинский дал точную формулировку: «Даже и тогда, когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, он, тем не менее, совершается национально»<sup>3</sup>. Это общий закон искусства.

тельного движения, <...> но уносит с собой всё приобретённое и обогащается и уплотняется внутри себя». (Гегель, Соч., т. VI, М., 1939, с. 315).

<sup>1</sup>См.: Эккерман И. П. Разговоры с Гёте, 1934, с. 318, 406.

<sup>2</sup>Бушмин А. Преемственность в развитии литературы. I., 1978. с. 61.

<sup>3</sup>Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. X. с. 29.

Большие художники черпают из любых источников, нередко используя незначительный материал. «Чужое становится вполне своим, несмотря на столь прямые заимствования»<sup>1</sup>. Искусство древности, фольклор и даже миф используются наряду с недавней и современной литературой: как сказал Гоголь, «в литературном мире нет смерти». Ввиду такой «единовременности» исходного материала (например, Овидия, Данте, Шенье, Байрона и Батюшкова для Пушкина) исторически-последовательные и одномоментные трансформации фабул в литературе подчиняются сходным закономерностям.

Это и позволяет нам предложить единую (по необходимости обобщённую) классификацию способов трансформации:

1. Переакцентировка — изменение мотивировок действия при относительной неизменности системы событий и в предельных случаях — изменение финала. Так, Лессинг возродил деградированный сюжет народной легенды о Фаусте, провозгласив, что финалом трагедии должно стать не осуждение, а спасение Фауста — несмотря на его нераскаянную жажду знаний. Эта переакцентировка прямо выражала идеологию Просвещения. Трагедия Лессинга не сохранилась, но идеей воспользовался Гёте.

2. Редукция фабулы — сокращение элементов и упрощение связей между ними, а также смысловое ослабление. Редукция готической новеллы Бальзака «Таинственная усадьба» стала главным сюжетным мотивом драмы Словацкого «Мазепа». Пример редукции внутри творческого процесса одного художника: в черновиках «Войны и мира» говорится об инцесте Элен с её братом Анатолием Курагиным; в каноническом тексте он лишь целует её обнажённые плечи.

3. Амплификация — распространение, развёртывание фабулы, увеличение числа элементов и усложнение внутренних связей. Часто сочетается с редукцией: сокращаются или выбрасываются культурно-изжитые элементы, взамен вводятся элементы иных фабул, иных сфер культуры и даже непосредственно новые явления действительности. История Маргариты в I части «Фауста» была столь заметным дополнением, что английский романтик Чарльз Лэм полностью отрицал её связь с сюжетом («Что общего у Маргариты с Фаустом?»). Сегодня нам трудно себе представить Фауста без Маргариты.

4. Конверсия — обращение фабулы, сохранение событийной схемы при замене главных элементов иными, противозначащими, или при обмене функций между элементами, в предельных случаях — по принципу парадокса. В отличие от пародии, конверсия не сводится к литературной борьбе (хотя пародия тоже может использовать конверсию); конвертировать фабулу — ещё не значит осмеять её. У Пушкина статуя Петра I всю ночь преследует возмущившегося против неё Евгения; в «Шинели» Гоголя призрак такого же мелкого чиновника преследует по ночам генералов и статских советников. В роман «Преступление и наказание» входит конверсия некрасовского стихотворения «Когда из мрака заблуждения...»: у Некрасова герою-интеллигенту исповедуется проститутка, он прощает её и вышагает до себя; у Достоевского герой-интеллигент исповедуется проститутке, она прощает

<sup>1</sup> Арнаудов Михаил. Психология литературного творчества. М., 1970, с. 154.

его и возвышает до себя. Переходом послужили «Записки из подполья», где стихотворение Некрасова и сам сюжет его обыграны пародийно; однако в «Преступлении и наказании» никакой пародии нет.

5. Парафраза — вольная переработка фабулы, отличающаяся от простой вариации одной фабулы заменой содержательных реалий.

Так, многочисленные произведения о Дон-Жуане лишь варьируют испанский «сюжет-архетип», тогда как I часть «Робинзона» Дефо парафразирует фабулу «Бури» Шекспира, а «Золотой петушок» Пушкина — «Легенду об арабском звездочёте» Вашингтона Ирвинга.

6. Комбинирование фабул: последовательное (*sequentia*), обрамляющее (*inclusio*) и сливающее (*fusio*).

Секвенция — это «нанизывание» фабул или мотивов на нитку судьбы объединяющего их героя («Жиль Блас», «Гекльбери Финн»). Инклюзия — включение двух или более фабул в обрамляющее повествование («Рукопись, найденная в Сарагосе», «Посмертные записки Пиквикского клуба»).

Фузия — слияние двух или более фабул в одну: так, в «Отце Горио» фабула о карьере провинциала в столице (с помощью женщин) сливается с трагедией мещанского короля Лира.

Указанные шесть способов — это важнейшие способы трансформации фабул; у больших писателей она отличается огромной сложностью и изобретательностью.

Основой фабулы является её пространственно-временная организация и основная фабульная ситуация, в которой пересекаются функции персонажей; а качественным показателем — доминантный мотив, то есть главное в сюжете действие или состояние. Так, доминанта «Прикованного Прометея» — это сама прикованность титана и пытка, которой он подвергается, а основная фабульная ситуация — бунт против миродержавной силы: она имеет более общее значение, чем доминантный мотив.

Пространственно-временная организация, основная ситуация и доминанта — это устойчивые элементы фабулы. Значительно подвижнее функции персонажей, которые могут выпадать, изменяться и дополняться внутри одной фабульной традиции. Самый изменчивый элемент фабулы — это финал, точнее фабульное решение (ибо возможны сюжеты без чёткой развязки).

Названные способы трансформации и фабульные элементы, разумеется, недостаточно детализированы, однако эти понятия в основном обеспечивают сравнительный анализ фабул.

Насколько применим этот анализ к литературе XIX века? Академик Веселовский считал, что традиции доминируют в литературе вплоть до нового времени и что традиционные сюжеты поглощают и преобразуют новый жизненный опыт; он называл инвариантные фабулы «формулами-сюжетами»<sup>1</sup>. Мнения Веселовского многократно оспаривались, и в нашей

<sup>1</sup>Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 376. См. также: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

науке сегодня преобладает такое воззрение: литература реализма не пользуется традиционными фабулами, а берёт свои сюжеты непосредственно из исторической действительности.

Этот взгляд был чётко сформулирован ещё Чернышевским: «За периодом чистых подражаний и переделок, какими были почти все произведения нашей литературы до Пушкина, следует эпоха творчества несколько более свободного. Но произведения Пушкина всё ещё очень близко напоминают или Байрона, или Шекспира, или Вальтера Скотта. Не говорим уже о байроновских поэмах и “Онегине”, которого несправедливо называли подражанием “Чайльд-Гарольду”, который однако же действительно не существовал бы без этого байроновского романа; но точно так же “Борис Годунов» слишком заметно подчиняется историческим драмам Шекспира, “Русалка” прямо возникла из “Короля Лира” и “Сна в летнюю ночь”, “Капитанская дочка”— из романов Вальтера Скотта. Не говорим уже о других писателях той эпохи, — их зависимость от того или другого из европейских поэтов слишком ярко бросается в глаза. То ли теперь? — повести г. Гончарова, г. Григоровича, Л. Н. Т., г. Тургенева, комедии Островского так же мало наводят вас на мысль о заимствовании, так же мало напоминают вам что-либо чужое, как роман Диккенса, Теккерея, Жорж Санд»<sup>1</sup>. Заметим. Чернышевский говорит о «подражаниях», «переделках», «заимствованиях», но только применительно к прошлому. Для реалистической литературы он таких связей не признаёт, о чём прямо заявил в своей прославленной диссертации: «... сюжетами романов, повестей и т. д. обыкновенно служат поэту действительно совершившиеся события или анекдоты». Как пример, он приводил «все прозаические повести Пушкина», видя в каждой из них «анекдот» (в смысле «случай из жизни»)². Подобное утверждение и столь резкое противопоставление реализма методам-предшественникам сегодня представляется несколько упрощённым.

При всём этом, Чернышевский верно отметил (и в этом его заслуга) водораздел между реализмом и предшествующей литературной эпохой. Сюжеты зрелой реалистической прозы отличаются полемизмом по отношению к литературности, к фабульным стереотипам, а также тенденцией к полемической ломке или маскировке традиционных фабул в целях достижения эффекта жизнеподобия. Опорой же сюжетов был национальный фабульный репертуар, созданный Пушкиным и Гоголем.

Реализм означал введение описательных форм в привилегированную сферу вымысла, широкое использование физиологического очерка, научного описания, юридического документа, газетной хроники и тому подобное. Казалось, с «выдумками» и «подражаниями» покончено, писатели переносят в роман саму жизнь, и этот переворот скрыл от читателей и критиков подспудно сохранявшуюся фабульность.

В диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» отразилось широко распространённое представление о том, что реалистический сюжет не знает никакой преемственности, а всякий раз творится художником непосредственно из фактического материала. Подобные представления возникают в начале каждой большой литературной эпо-

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Полное собр. сочинений. Т. III, с. 19.

<sup>2</sup> Чернышевский Н. Г. Полное собр. соч. Т. II, с. 67.

хи. В XVIII веке С. Ричардсон, один из создателей сентиментального романа, в частном письме возмущался: «С чего вы взяли, что я пишу роман? Разве вы не видите, что я копирую Природу?»<sup>1</sup>

А в XIX веке именно романтик Андерсен заявил: «Нет сказок лучше тех, которые создаёт сама жизнь».

Так и в реалистической литературе — сюжетность лишь «заслоняется» жизненным материалом. Этот материал снижал (иногда по воле автора) степень литературной оформленности произведения. Но в зрелом реализме этот материал строго организован, только принципы его организации — новые. «Структура романа нового времени, основанная на переменных, не предрежённых отношениях, не укладывается в схему. Но от схемы она что-то сохраняет. В глубине самых сложных, динамических литературных систем продолжают существовать традиционные роли, типологические модели. Но существование их коренным образом преобразовано, функции сознательно нарушены». По мнению Л. Гинзбург, реализм создаёт «мир художественной символики, заранее не предустановленной, питающейся традицией лишь в скрытом её виде»<sup>2</sup>.

По сути дела, в реалистической литературе достигнуто кульминации преобладание типа над сюжетом, что означало снижение ценности сюжета.

Этот вопрос заслуживает беглого обзора. В литературе древней Греции характер служил для выявления сверхличной мифологической фабулы<sup>3</sup>. Шекспир в угоду елизаветинскому Лондону выбирал экзотические истории для своих трагедий: сюжеты были известные, но Шекспир придал им новый оборот, подойдя к ним, на манер аттических трагиков, как к общему мифологическому достоянию. У него тоже трагический конфликт определял собою характеры. Напротив, у Мольера, блестящего изобразителя современной ему Франции, типы первичны, а сюжеты вторичны и не столь уж важны. Пушкин предпочитал шекспировские характеры («существа живые») односторонним типам Мольера, который строил действие как логическое развитие «родового» типа (в древности так строилась басня).

Дидро заявил: «Нужно не навязывать характер персонажа, но помещать его в обстоятельства, которые создадут его». Так рождается принцип социальной детерминированности характеров: в самом произведении требуется показать порождение характера «обстоятельствами». Это уже предвестие реализма. Правда, уже после этого Гегель считал, что сюжетная ситуация первична, что она определяет эстетическое единство произведения, в котором главными активными силами являются обстоятельства, характеры и действие. Приоритет, присуждённый сюжетной ситуации, свидетельствует об укоренённости Гегеля в опыте античной классики и Шекспира.

Бальзак начинал с острой фабульности «страшных» новелл, а в зрелые годы создал трагический детектив («Шуаны», «Блеск и нищета куртизанок» и др.). Иногда он ещё возда-

<sup>1</sup>Allott, Miriam. *Novelists on the Novel*. L., 1959, p. 41.

<sup>2</sup>Гинзбург, Лидия. О литературном герое. Л., 1979, с. 41, 61–62.

<sup>3</sup>См.: Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная «словесность». В кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971, с. 258–259.

вал дань исключительным сюжетам, в основном патологии любви («Златоокая девушка»). Но по большей части романы Бальзака являют упрощение сюжета вместе с гипертрофией экспозиционных элементов. «Ничто так не выдаёт беспомощности автора, как нагромождение фактов, — заявляет Бальзак, — Талант проявляется в описании причин, порождающих факты». Итак, сюжет поглощается типом, последний же объясняется обстоятельствами социальной жизни. На опыт Бальзака опирается Энгельс в своём определении реализма: «... правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»<sup>1</sup>.

В России этот принцип сложился не сразу. У Грибоедова мы видим «мольеристское» развитие типа, образующее сюжет: само заглавие «Горе от ума» означает действие от типа. Но как могла фамусовская Москва породить столь умного человека, как Чацкий? Грибоедов не показал «порождение» типа. Это было сделано в «Евгении Онегине», открывшем эпоху реализма. Тип, определяемый обстоятельствами, получает первенствующую роль — особенно наглядно в романах Тургенева и Гончарова. Сюжет в основном подчинён раскрытию типа. Александр Веселовский говорит о романе XIX века: «... центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, roman d'aventures, писался унаследованными схемами»<sup>2</sup>.

Но на вершине русского реализма соотношение фабульности и характеров усложняется. Толстому свойственно неприязненное отношение к традиционной фабулистике, у него нет «логичного» сюжета, потому что он маскировал свою сюжетность<sup>3</sup>. В конце века он утверждал, что его цель — «положенья, а не характеры», называя положениями вечные психологические ситуации, в которых могут оказаться люди любых характеров. «Положение», имеющее вечный смысл, у Толстого противостоит характеру. Хотя Толстой и набрасывал в черновиках схематические характеристики героев, он все же исходил не из лиц, а из «положений». Так, разработка сюжета «Анны Карениной» изменила первоначально очерченные характеры, но ситуации остались неприкосновенны. Главнейшие из его «положений» — это беззащитный пленник перед произволом врага (Пьер и Даву); женщина из общества, «потерявшая себя» от страсти (Анна); соблазнитель в роли судьи своей жертвы (Нехлюдов и Катюша Маслова); наконец, постояннейшее из всех «положений» — человек, испытываемый довременной смертью. Генеалогический анализ свидетельствует, что все толстовские «положения» — это психологизация любимых им «вечных» фабул.

Позже Толстой в своей ненависти к литературным шаблонам доходил до предсказаний о неминуемой смерти повествовательного вымысла<sup>4</sup>. Но эти предсказания опровергнуты ренессансом фабульности в XX веке. Они опровергались уже творческой практикой самого же позднего Толстого — притчеобразными сюжетами народных рассказов, конверсией житийной схемы в «Отце Сергии», основанной на великих традициях фабулой «Воскресения». Толстому не свойственно преобладание типа над сюжетом.

<sup>1</sup>Маркс и Энгельс об искусстве. Т. I, 1967, с. 6–7.

<sup>2</sup>Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 501.

<sup>3</sup>См. об этом: Громов П. О стиле Льва Толстого. Становление диалектики души. Л., 1971, с. 107 и далее.

<sup>4</sup>См.: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 181.

В остросюжетном творчестве Достоевского также нет первенства характера. Убеждённый реалист, Достоевский стремился мотивировать поступки героев их характерами, а характеры — социальными обстоятельствами, происхождением, а также идеями времени. У его главных героев идея становится формообразующим началом характера, «отменяющим» традиционную социальную детерминацию. Такие характеры одновременно являются символическими фигурами скрытой мистерии, религиозно-философского «действия». В конечном счёте единство романа Достоевского оказывается идеологическим. Скрытый мистериальный сюжет, к которому возводится вся тайна действия, превалирует над авантюрной интригой и над характерами «героев-идеологов», которые парадоксально выламываются, а не вырастают из обстоятельств. Есть у Достоевского типы, порождённые обстоятельствами, как у других реалистов: это Лужин, генерал Епанчин, старик Карамазов, но только не князь Мышкин, не Ставрогин и не Иван. Мифологизация романа у Достоевского находится в крайне напряжённом отношении с его реалистическим методом и предвещает русский символизм.

Таким образом, преобладание типа над сюжетом не есть абсолютный закон реализма — творчество Толстого и Достоевского ему не подчиняется. Но для Бальзака, Флобера, Гонкуров, Золя, Тургенева, Писемского, Гончарова и других корифеев социально-психологического романа сюжет был логическим раскрытием типа, детерминированного социальной средой, темпераментом или наследственностью.

К концу XIX века социально-психологический роман имел такие заслуги и такой авторитет, что стал преждевременно затвердевшей разновидностью. Авторитетность канона привела к автоматизации. Главная «героиня» такого романа — среда; с момента выхода на сцену характера, сформированного этой средой, ход сюжета уже предсказуем, как банальная рифма. Форма сделалась столь закруглённой, что сюжет и смысл романа угадывались с первых слов, с пресловутого «Мороз крепчал» у мадам Туркиной в рассказе Чехова «Ионыч». Толстой говорил о том же: «Когда я читаю: “Было раннее утро...”, я больше не могу, мне хочется спать». У эпигонского романа появились этикетные формулы: такой реализм изжил сам себя.

У некоторых критиков сложилось впечатление, что указанное соотношение характера и сюжета — неизбежная черта романа вообще. Остроумный Ален категорически заявил: «... в романе нет ничего случайного, судьба человека выводится из его природы, и поэтому в целом создаётся впечатление, что перед нами жизнь, в которой всё предусмотрено, даже страсти и преступления, даже ошибки»<sup>1</sup>.

Так принцип детерминированности характеров и преобладание характера над сюжетом привели к сюжетному фатализму, который делает литературу невыносимо скучной и бесплодной, а главное — внушает представление о бесцельности движения и борьбы.

Итак, сюжет реалистического романа «выводится из природы», служит выявлению типа. Трудно оспорить тот факт, что в русской литературе XIX века повторяется с нарастающей

<sup>1</sup>Alain. Systeme des beaux arts. P., 1920, pp. 314–315.

дифференциацией вполне обозримое число повторяющихся типов. Их «родоначальники» были созданы до эпохи реализма. Ослабление сюжетности в пользу типа было возможно лишь на основе близко-памятной фабулистики предшествовавшей литературной эпохи, причём повторяющиеся типы (бедный чиновник, оторванный от жизни мечтатель, нищий художник, скептик-отрицатель, свободомыслящая девушка и др.) не только отражают социально-историческую действительность, но и скрытым образом цитируют родительские фабулы. Эти фабулы памятны читателю, что и гарантирует происходящим от них типам необходимую и достаточную литературность, но повторение этих фабул невозможно и ненужно, сам принцип условной сюжетности скомпрометирован (как быстро сгорела звезда Марлинского!).

Главный интерес сосредоточился «не в фабуле, а в типах» (Веселовский), которые трактуются читателем в социально-символическом духе: кто из этих типов «нужнее» России — идеалисты (либералы), скептики (нигилисты) или праведники (национальные консерваторы)? Разговор о типах — это для России настоящий разговор, а фабульные шаблоны вызывают отвращение. Толстой, разочарованный своим «Семейным счастьем», в приступе яростного самобичевания заявляет: «Стыдно писать о том, как она его любила». Это не помешает ему написать «Анну Каренину».

Связь тургеневских и толстовских героев с сюжетами Пушкина ныне общепризнана. Аскетическая фабулистика русского реализма через повторяющиеся типы апеллирует к фабулам национального репертуара, «питается традицией в скрытом её виде», по выражению Л. Я. Гинзбург (см. выше). В то же время усиливается влияние научных методов на искусство. Детальное описание среды, вторжение политических идей, масса конкретных сведений, в том числе о подлинных событиях и лицах — всё это делает реалистические романы памятниками эпохи, «летописями» и «энциклопедиями» жизни. Сюжет часто становится распространённо-описательной модификацией традиционной фабулы: он действителен, пока в сознании читателей живёт фабулистика ранней русской классики — опора для создания значащей контрастности. Об этом факте, до сего дня не вполне оценённом нашей наукой, очень верно (хотя и в неразвернутой форме) сказал А. С. Бушмин: «Отсутствие непосредственной, явно выраженной заинтересованности русских классиков в романтических традициях объясняется не недооценкой, не простым забвением их, а именно присутствием романтических начал в том художественном синтезе, который был осуществлён и утверждён творчеством Пушкина, Лермонтова, Гоголя и эстетикой Белинского и ознаменовал вступление русской литературы в эпоху классического реализма»<sup>1</sup>.

По нашему мнению, это положение А. С. Бушмина полностью применимо и к фабулистике русского реализма.

Но к последней четверти XIX века, с развитием капитализма, изменением социальной структуры (а значит и структуры читательской аудитории) и с эрозией традиционной фабулистики, эта связь слабеет. Внетекстовые связи романов (мыслительные отнесённости к ис-

<sup>1</sup>Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы, с. 79.

торико-культурному контексту) перестают восприниматься читателями и критикой. Между тем, реализму необходимо указанное А. С. Бушминым постоянное взаимодействие с романтической традицией или её интегральное включение в свой метод (что характерно для Тургенева). Литературный процесс, как и всякое развитие, есть борьба противоположностей; когда она угасает, у лучших борцов атрофируются мускулы. Поэтому Толстому необходимо присутствие Достоевского: «Я никогда не видел этого человека и никогда не имел прямых отношений с ним, и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый, самый близкий, дорогой, нужный мне человек». И далее — в том же письме к Страхову: «Опора какая-то отскочила от меня». В какой «опоре» нуждалась его титаническая сила? Видимо, «опора» означает здесь полюс контрастного соотношения: ведь крайности сходятся.

Как резко изменилась литературная атмосфера в России начала 80-х годов! Гончаров после «Обрыва» писал лишь статьи и очерки; в начале 1881 года умер Писемский, ровно через неделю — Достоевский. Толстой заявил об отказе от художественного творчества. Тургенев умер в 1883 году. Романы пишут Мамин-Сибиряк, Эртель и Боборыкин.

Эхо русского романа наполняет мир, но пик его развития уже пройден.

Внезапно загремела поздняя слава Фета, его залежалые томы раскуплены после двадцатилетнего сна на книжных складах. Происходит ренессанс лирики и бурный расцвет рассказа. Лесков ещё продолжал старшую линию жанра, но Гаршин, Короленко, а затем Чехов культивируют лирическую прозу. Рост буржуазии изменил всю культурную обстановку в России. Это время кризиса революционной демократии, экспансии либерализма, самодовольства преуспевших перебежчиков и отчаянного пессимизма мыслящих людей. Рыдающий голос Надсона заглушается глумливым хохотом Буренина. Со звоном и треском выходят на арену первые русские символисты, и раздаётся трагическая песнь Блока.

Гедонизм, культ момента, страх перед временем отражаются в гипертрофии лирического начала и обесцениванию высокой сюжетности. Подводя итоги века, Боборыкин напишет: «Идеи и темпераменты заменили судьбу. . . Исключительный интерес к одному действующему лицу. . . отходит на задний план, и “приключения” уступают место развитию одной какой-нибудь творческой идеи, которая позволяет автору дать. . . картину уже не индивидуальной, а собирательной психологической жизни»<sup>1</sup>. По сути дела, он здесь чуть-чуть косноязычно описывает поздние формы социально-психологического романа, в котором «среда заела» самого литературного героя.

Неудивительно, что в январе 1900 года, совсем незадолго до процитированной книги Боборыкина, Горький писал Чехову по поводу «Дамы с собачкой»: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. . . Дальше Вас никто не может идти по сей стезе. . . < . . . > Да, так вот, — реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к чёрту!

Право же настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было бы выше её, лучше, красивее»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. СПб, 1900, с. 219, 220.

<sup>2</sup>Горький А. М. Собр. соч. в 30 тт. Т. XXVIII, 1954, с. 113.

Горький во имя предреволюционной эпохи бунтует против того безгеройного и беззубого реализма, который сам же Чехов в одном из писем к Суворину (от 25 ноября 1892 года) столь дерзко и образно сравнил со стерилизованной музой.

От этого удешевлённого и мелкосюжетного реализма уходят в разные стороны Чехов с его лирической мечтой о буре и саде, Горький с его романтической героизацией всего враждебного победившему буржуазному обществу — словом, все большие художники, наследующие дух, а не букву реализма. Неоромантизм в его различных формах способствует оживлению реализма, расширению его фабульных и стилевых возможностей, обогащению проблематики. Снова появляется напряжение между полюсами, и тотчас воскресают фабульность и эпика. В романах и эпопеях революционного XX века восстанавливается высокая сюжетность, — естественно, в новых и усложнённых формах. Но так или иначе, аналитическое начало становится подчинённым элементом, и в лучших литературных свершениях нашего века сюжет преобладает над характером.

Сравнительная история литературных фабул призвана описать внутренние закономерности этого процесса. При этом нельзя ограничиться анализом отдельных фабульных традиций — главной задачей является их сопоставление.

Более или менее полное описание фабульного репертуара русской классической прозы — это дело будущего. Для начала предстоит охватить самые важные по идейно-художественной значимости фабулы русской классики. Эмпирические данные литературной науки неопровержимо свидетельствуют, что важнейшими были фабульные традиции Пушкина и Гоголя. Они проходят через всё столетие и «впадают» в литературу XX века. Мы будем рассматривать пять пушкинских и пять гоголевских фабул в их последовательном историческом развитии, чтобы затем дать общий обзор.

Отметим ещё раз, что литературный характер нельзя анализировать вне связи с сюжетом. Сравнение характеров в отрыве от сюжетов бесплодно и гадательно, оно открывает простор для субъективного произвола и ненаучной игры, которая, кстати, скучна, ибо ничем не ограничена. В противоположность такой игре будем руководствоваться принципом единства характера и сюжетной функции.

Приведём два примера в пояснение сказанного. Император-призрак в «Ночном смотре» Цедлица, «трёхнедельный удалец» в стихотворении Лермонтова «Два великана», гениальный властелин в «Тёмном деле» Бальзака и ничтожный позёр в «Войне и мире» суть разные и несродные образы, хотя их и объединяет историческая тема Наполеона. Между ними нет прямой художественной связи, хотя можно найти полемическое отталкивание; оно, однако, превышает собственно литературную сферу, выходя в обще-идеологические сферы истории, политики, философии<sup>1</sup>.

Зато в плане литературно-историческом мы ясно видим, что «Ночной смотр» Цедлица вырастает из старой имперской легенды (die Kaisersage), по которой великий вождь нации не умер, а только спит — на священном острове Авалон, как король Артур, или в горной

<sup>1</sup> «Наполеон «Войны и мира» — это в предельной степени творение Толстого, но живет этот образ непрерывным соизмерением с настоящим Наполеоном». (Л. Гинзбург. О литературном герое. Л., 1979, с. 8).

пещере, как Карл Великий или Фридрих Барбаросса: главное в том, что «он вернётся». Эту легенду популяризировала знаменитая песня Рюккерта «Император Фридрих в горе Кифхойзер» (1817), положившая начало культу Барбароссы в немецкой литературе. Пародию на легенду дал Гейне в поэме «Германия, зимняя сказка». Цедлиц перенёс этот сюжет на Наполеона, Андерсен привязал легенду к Хольгеру Датчанину, который спит в подземелье замка Кронберг, так что борода его приросла к мраморному столу: «Он крепко спит и видит во сне всё, что делается на его родине. И так он будет спокойно спать, пока Дании не угрожает смертельная опасность...». Но в решающий час он проснётся и спасёт свой народ.

Эту же древнюю и весьма амбивалентную фабулу, истоки которой изучены Веселовским<sup>1</sup>, переосмыслил Г. Уэллс в романе «Когда спящий проснётся». Механизм современного мифообразования и страшный смысл легенды о грядущем возвращении вождя-избавителя раскрыл Кафка в гениальном гротеске «Исправительная колония». Вот фабульная традиция, в которую вписывается баллада Цедлица. С нею ни Бальзак, ни Толстой никак не связаны.

Наоборот, сходство сюжетных функций позволяет установить генеалогию типа, погребённую под различием внешних черт и исторических реалий: так, Тартюф, мистер Каркер в романе Диккенса «Домби и сын», Фома Опискин у Достоевского, щедринский Иудушка и Ромашов из «Двух капитанов» Каверина суть исторические варианты типа лицемера-узурпатора, восходящего к паразитам древнеримских комедий. Сюжеты Мольера, Диккенса и трёх русских писателей связаны единой фабульной традицией.

Разумеется, сказанное не означает, что паразиты Плавта и образ Ромашова у Каверина связаны одной прямой линией. Автору уже приходилось сталкиваться с такой карикатурно-оглуляющей критикой его понимания традиции. Для ответа на подобную критику можно опереться на глубокое описание, данное А. С. Бушминым: «Традиция данного писателя и традиция, обозначаемая его именем, — это не одно и то же. Мы говорим: пушкинская традиция и толстовская традиция, но каждое из этих понятий представляет собой синтез традиций. Именем какого-либо крупного писателя озаглавляется не только собственно то, чему он положил начало, но и предшествующий коллективный опыт, который получил в его творчестве наиболее полное и совершенное выражение, а также и то, что в последующем опыте порождено его влиянием. Художественные традиции, берущие начало в творчестве отдельных писателей, находятся в постоянном взаимодействии, скреживании, в процессе обновления и обогащения. Более поздняя традиция включается в более раннюю, преобразуя её <...>. В результате этого индивидуальные вклады в художественный метод познания действительности опосредствуются в сложном синтезе, образуют единую коллективную традицию, расчленение которой остаётся всегда более или менее условным и которая приобретает как бы анонимный характер»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Веселовский А. Н. Опыты из истории развития христианской легенды. ЖНП, 1875, № 5.

<sup>2</sup>Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы, с. 118–119.

В этих словах (кроме последнего замечания об анонимности, с которым в ряде конкретных случаев мы не можем согласиться) всё представляется весьма значительным. Действительно, узко понятая традиция Пушкина может быть сведена к группе эпигонов, из которых только Аполлон Майков заслуживает уважения, хотя значение его намного ниже значения, допустим, Некрасова или Фета. Но широкая пушкинская традиция, в которую «включались» более поздние традиции Тургенева и Чехова, жива по сей день, и в этом смысле многие герои сегодняшней русской литературы восходят к Пушкину, не будучи связаны прямой линией ни с Алеко, ни с Онегиным.

Коллективная традиция не состоит лишь из гения и его «потомков», и различные этапы её исторически равноценны, что не означает эстетической равноценности этих этапов. В традиции могут быть свои подъёмы и спады, свои эпохальные вершины и кульминации. Говоря о литературных влияниях, Н. К. Пиксанов настаивал на «двухстороннем анализе»: «выделяя в творчестве писателя чуждые возбуждения, реминисценции, заимствования, необходимо в то же время ясно определить его оригинальную поэтическую стихию»<sup>1</sup>. К этому неоспоримому положению необходимо добавить следующее: именно установление преемственности, литературных влияний, традиции в творчестве того или иного писателя позволяет определить меру его оригинальности. Ведь оригинальность заключается не в незнании предков, а в мастерском использовании их наследия, в свободном обладании предшествующей культурой.

Помещая конкретный сюжет в его традицию, мы тем самым уясняем его объективную тенденцию в литературном процессе и меру новаторства писателя. Но в предлагаемом исследовании нами ставятся более широкие задачи. Сосредоточив анализ на главных традициях русской классической прозы, проследив их исторические изменения и связав фабулы с историей повторяющихся типов, мы попытаемся построить сравнительно-историческое описание главных фабульных традиций. Оно послужит прочтению русской прозы в её внутреннем единстве.

## Глава I. Историческое развитие пушкинских сюжетов

### I. Роман русской усадьбы.

В романе «Евгений Онегин» Пушкин на материале русской исторической действительности создал новый сюжет, который по его локализации и социальной принадлежности героев можно назвать усадебным сюжетом.

Его оригинальность отнюдь не исключает связей с литературными традициями, в частности с фабулистикой сентиментального романа, романтической литературы и поэм Байрона. Возможно, для создания типа Татьяны некоторое значение имела «Принцесса Клев-

<sup>1</sup>Пиксанов Н. К. Грибоедов и Мольер (переоценка традиции). М., 1922, с. 44–45.

ская» госпожи Лафайет; для типа Онегина определённо важен «Адольф» Констана с его блестящим анализом «охлаждённой души».

Но сюжет романа не сводится к этим истокам. Через историческое здесь просвечивает вечное, и не только в смысле универсальности героев, о которой столь внятно и точно сказал В. М. Маркович<sup>1</sup>. Рассматривая только фабулу «Онегина»<sup>2</sup>, мы заметим, что и генеалогия, и собственный смысл фабулы более глубоки.

Пространственно-временная структура «Онегина» организована идейно-значимой оппозицией столицы и сельской усадьбы. Промежуточное пространство, как правило, не служит местом фабульного движения, а когда в этом пространстве назревает событие (например, замужество Татьяны), то рассказ прерывается.

Петербург изображён дважды. При всей диалектичности пушкинского отношения к нему, поэт всё же подчеркнул многократно повторёнными деталями и особенно введением патристического гимна Москве безнациональный, «европейский» характер Петербурга — в противоположность древней национальной столице Руси.

Однако антитеза Москвы и Петербурга, идейно весьма важная, не имеет фабульного выражения. Петербургу в событийном плане противопоставлена не Москва, а сельская усадьба, изображённая в единстве с картинами сельской природы и крестьянского труда, что придаёт усадьбе особую этическую ценность.

Композиционно изображение Петербурга обрамляет картину усадьбы, которая по объёму изображения и по смыслу превалирует в сюжете. Усадьба — чётко выраженный центр романного пространства.

Усадьба характеризуется замкнутостью и естественной (аграрно-климатической) цикличностью времени. Вследствие этой природной цикличности и повторения естественного круга рождения, браков, смертей время в усадьбе не движется. Для начала его движения необходимо, чтобы в закрытом локусе произошло чуждое циклу событие — нарушение повторяемости.

Без такого нарушения сохраняется особое пространство — время аркадской идиллии, генетически связанной с мифами о золотом веке и о блаженных островах, с идеализированным абсолютным прошлым и с идеальной изоляцией. Сущность идиллии Гегель раскрыл как «изображение человека в его невинности»<sup>3</sup>. В христианской культурной традиции невинность человека соотносится с идеей Рая.

Рай есть закрытая и самодовлеющая среда обитания, где нет событий, а потому течение времени не фиксируется и «жители» не стареют. Рай есть неподвижность, как и блаженные острова античного мифа или остров Цирцеи у Гомера.

<sup>1</sup>См.: Маркович В. М. Развитие реализма в русской литературе. — Вопросы литературы, 1976, № 3.

<sup>2</sup>«Горизонты фабулы в «Евгении Онегине» разительно не совпадают с горизонтами сюжета», — говорит В. А. Грехнев в статье: Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин». — Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX, Л., 1979, с. 100.

<sup>3</sup>Гегель. Соч. Т. XIV, М., 1958, с. 272.

Когда в Раю появляется Пришелец извне, то он и только он нарушает растительную цикличность райской жизни. Это нарушение и в Библии, и у Гомера выступает в форме любви, которая, однако, этими текстами трактуется совершенно по-разному.

Жизнь на материнском лоне природы, райская дева с душой ребёнка, таинственный Пришелец с печатью проклятия на челе и их трагическая любовь — типично романтический сюжет от «Мельмота Скитальца» до лермонтовского «Демона». У этого сюжета древние истоки.

В библейском рассказе о грехопадении инициатором времени явился Змей-искуситель, Сатана; он вновь явился в этой роли у Мильтона, став фактически главным героем «Потерянного Рая», где пуританская трактовка мифа сочетается с пасторальными традициями Возрождения. Милтон прямо повлиял на Руссо и Шатобриана. «Новая Элоиза» Руссо с её падением и нравственным возрождением героини стала образцом для целого ряда романов эпохи. Тема грехопадения естественного человека и в частности «естественной девы» преломилась в творчестве руссоиста-отступника Шатобриана. Его фабульное решение — апофеоз католической религии, примиряющей Пришельца и «естественную деву» в смерти и обетовании воскресения. Заменяя этот апофеоз трагическим финалом, Байрон сделал Пришельца демоническим героем и придал фабуле мятежный смысл.

Вся эта традиция хорошо знакома Пушкину, сохраняющему, однако, по отношению к ней полную свободу. Романтическую фабулу о «потерянном рае», невинной деве и её гибели вследствие любви к Пришельцу из мира цивилизации Пушкин пересоздаёт на основе русской действительности, опираясь на предшествующие свершения русской литературы. Карамзин в «Бедной Лизе» уже дал чувствительную драму невинной девы, погубленной Пришельцем (нужно ли говорить о том, сколь условна карамзинская поселанка?). Как указал В. Г. Белинский, Карамзин предшествовал Пушкину и в поисках героя современности («Рыцарь нашего времени», «Чувствительный и холодный», «Моя исповедь»)<sup>1</sup>.

Для сложения пушкинского усадебного сюжета важное значение имели лирические описания усадеб у Державина и Батюшкова.

При Александре I честный эпикуреизм усадьбы и верность дедовским могилам стали культурными символами независимости и презрения к «новой знати». Подчёркивание любви к родовому гнезду имело политический смысл: у Аракчеева такого гнезда не было, а было только страшное Грузино. Понятие родовой усадьбы коннотировало близость к природе и до известной степени — к народу. Род, народ, природа — в этой этимологической фигуре можно условно выразить весь дворянский руссоизм.

Пушкин следовал ему в «Деревне». «Приветствую тебя, пустынный уголок» — типичный зачин идиллии: ср. у Горация «angulus ridet», «уголок улыбается» («Оды», II, 6, 13). Но у Пушкина в «Деревне» идиллическая тема ломается обличением рабства, а завершается призывом к просвещению и свободе. Нарушение идиллии в дальнейшем послужит истоком

<sup>1</sup>См.: Белинский В. Г. Собр. соч., т. II, с. 814–816.

пушкинского сюжетного конфликта, но всякий раз идиллию жизни, близкой к природе, будет нарушать человек из мира цивилизации — Алеко или Пленник.

Так и в «Евгении Онегине» жизнь русской усадьбы нарушается введением человека иной культуры. Онегин представляет открытый мир новой цивилизации и бурную динамику эпохи, ознаменованной крушением старых ценностей и гипертрофией личного начала (скепсис и наполеонизм). Понятно, что мирные лотофаги русской провинции враждебно встречают этого Пришельца Извне: ведь он приносит к ним само время, выступает в роли вышеупомянутого Инициатора Истории. Появление Онегина и любовь к нему Татьяна разрушают цикличность и изоляцию усадьбы, включая в ней время событий.

Б. В. Томашевский указал, что в романтических поэмах Пушкина столкновение героя и героини есть прежде всего «конфликт двух культур»<sup>1</sup>. То же самое — в пушкинском романе, идейное построение которого, по словам Г. А. Гуковского, «основано на сопоставлении, а в первых главах и на противопоставлении Онегина и Татьяны, то есть двух типов культуры и морально-психологического склада, обоснованных в свою очередь двумя видами среды, воспитания, культурных и бытовых воздействий и — ещё глубже — двумя видами отношения к национально-народному началу в жизни и в культуре»<sup>2</sup>. Татьяна, согласно взгляду, утверждённому в критике ещё Белинским, — это народная героиня.

Могут возразить, что Татьяна по-русски и говорить-то толком не умела. Что ж, это точная историческая деталь (дворянский билингвизм эпохи). Но важнее тут указание одного из недавних исследований: «Слова “Татьяна — русская душой” не противоречит тому, что она “по-русски плохо знала, журналов наших не читала и выражалась с трудом на языке своём родном”, — суждения принадлежат разным системам отсчёта, в которых героиня оценивается по-разному. . . »<sup>3</sup>. Действительно, образ Татьяны связан с национальной фольклорной стихией. «Она влюблялась в обманы и Ричардсона и Руссо», но зато сон её — чисто сказочный, он варьирует архаический сюжет о лесном доме, изученный В. Я. Проппом<sup>4</sup>. Один из вариантов этого сюжета — девушка в доме разбойников — обработан Пушкиным в балладе «Жених»<sup>5</sup>. Так что Татьяна пишет по-французски, а сны видит русские.

Не менее важна связь её образа с фольклорной моралью, с идеалом женской верности, той верности, которая в 1826 году обрела политический смысл в подвиге одиннадцати декабристок. «Следование за ссылаемыми мужьями в Сибирь существовало как вполне традиционная норма поведения в нравах русского простонародья»<sup>6</sup>. Верность долгу — одно

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и народность. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.-Л., 1941, с. 288.

<sup>2</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 203–204.

<sup>3</sup> Хаев Е. С. Особенности стиливого диалога в «онегинском круге» произведений Пушкина. — Болдинские чтения, Горький, 1979, с. 105–106.

<sup>4</sup> См. об этом: Гречина О. Н. О фольклоризме «Евгения Онегина». Русский фольклор, XVIII, Л., 1978, С. 32–37.

<sup>5</sup> См.: Иезуитова Р. В. «Жених». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. Л., 1974.

<sup>6</sup> Лотман Ю. М. Декабристы в повседневной жизни. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 48.

из главных проявлений народности образа Татьяны, чего не понял Белинский в пылу своего жоржзандизма.

У романтиков любовь Пришельца из мира цивилизации несла гибель «дочери природы». В «Кавказском пленнике» Пушкина появился новый поворот: Черкешенка погибает именно потому, что разочарованный Пленник (предшественник Онегина) не может полюбить её. Эта ситуация отвергнутой любви — главная для усадебного сюжета.

Удвоив и перевернув ситуацию, Пушкин уже в «Руслане и Людмиле» создал пародийное «любовное несовпадение» (эпизод Финна и Наины). Этот «приём» был возведён В. Шкловским к «Влюблённому Роланду» Боярдо; конечно, у последнего «любовное несовпадение» Ринальдо и Анджелики имело сказочно-магическую, а не реальную мотивировку<sup>1</sup>.

С. М. Бонди трактует «любовное несовпадение» Онегина и Татьяны как результат «ошибок» в их взаимных оценках<sup>2</sup>.

Место главных событий — сад в усадьбе Лариных. Это сердце романного пространства, окружённое скрытыми ассоциациями: «змий», «искуситель», «таинственное древо», «запретный плод», «рай», «прородительница Ева» и т. д. Но, разумеется, этот сад намного «цивилизованнее» своего библейского архетипа: «куртины, мостики, лужок, аллея к озеру, лесок», далее «кусты сирени» и любимая скамья Тани.

Последующая традиция канонизировала четыре детали этого описания: липовые аллеи, озеро, сирень и скамью.

В этом саду Онегин отвечает Татьяне на её письмо. Давая ей суровый урок, он «всё же не может удержаться от привычного для него с юных лет «кокетства» в обращении с женщинами», указывает С. М. Бонди.

«Я вас люблю любовью брата  
И, может быть, ещё нежней. . .»

«Этот намёк на возможность ответного чувства с его стороны, конечно, должен был вселить какие-то надежды в душу бедной Татьяны. . .»<sup>3</sup>. Та же игра продолжается на именинном балу («иль он, кокетствуя, шалил. . .»). Пушкин оставляет здесь известную неопределённость, предлагает различные оценки: «души прямое благородство», «нежность», «кокетство». Но с полной определённости автор показывает, что поведение Онегина усиливает любовь Татьяны: «Что было следствием свиданья? Увы, не трудно угадать!» Таким образом, в отказе Онегина от любви можно усмотреть момент игры, психологического экспериментирования.

Онегин умён, но любовь умнее. За свою игру он в конце романа наказан той же мерой. Это слова его письма к Татьяне: «Как я ошибся, как наказан!» В чём заключалась его ошибка? Добролюбов, объяснявший отказ Онегина от любви «трусостью», чрезвычайно упрощал дело. Нет, не «трусостью» был продиктован его отказ, а недооценкой любви,

<sup>1</sup>Шкловский В. Б. Развёртывание сюжета. 1921.

<sup>2</sup>Бонди С. М. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1957, с. 7, 26–34.

<sup>3</sup>Там же, с. 13.

неверием в её силу и стойкость, то есть скептицизмом Онегина. Он представляет не только вольтеро-байроновскую культурную традицию, но европейский картезианский рационализм вообще: подчинение эмоциональной сферы интеллекту. Однако эта философия не выдерживает тоски русской жизни, она распадается в прославленной восьмой главе романа, терпит поражение.

Заметим, что Татьяна в финале, плачущая над письмом Евгения, смиряет свою любовь не расчётами интеллекта, а требованиями нравственного долга. Таким образом, главная антитеза пушкинского романа — интеллект против любви — выражает конфликт европейского скептического рационализма с русской народной моралью. И в этом конфликте Татьяна ставится автором выше героя.

Наукой давно уже признаны и не сводимость всего смысла финала «Евгения Онегина» к суду Татьяны над Онегиным, и принципиальные изменения в характере героя к концу романа<sup>1</sup>. Действительно, Онегин восьмой главы, живущий только любовью к Татьяне, — это уже не скептик (С. М. Бонди считал, что эволюция его характера начинается в конце шестой главы). Но было бы преувеличением ставить «нового Онегина» на один уровень с Татьяной: именно в финале резко и убедительно показано её превосходство над героем, то есть превосходство народной морали над эгоистической моралью современной европейской личности.

В то же время превосходство Татьяны стало реальным только благодаря её восхождению на высоты цивилизации. Этим она обязана Онегину, примеру и влиянию его личности и культуры. Усадьба в конце романа трактуется ею как «потерянный рай», но драма её любви трагически плодотворна. Для истинной жизни райская дева должна выйти из зачарованного сада в открытый мир, но сохранить в нём память о Рае (верность Татьяны национальным духовным традициям).

«Возвращённого Рая» в этой фавуле не будет. В финале Татьяна трезво оценивает невозможность возврата в своё родное гнездо.

Дважды в романе показано сельское кладбище, могила Дмитрия Ларина перекликается с могилой Ленского, а в конце Татьяна с тоской говорит о могиле «бедной няни». Русская усадьба вымирает, уже Пушкин трактует её как прошлое, понимая, что история необратима.

Применённый им критерий оценки — отношение героев к народу — имплицитно содержит идею возвращения мыслящей личности в национально-исторический мир. Онегин разбужен любовью к Татьяне; Белинский полагал, что воскресение Онегина — одна из равноправных возможностей романного финала<sup>2</sup>. Необходимо подчеркнуть, что ни в понимании Пушкина, ни в понимании Белинского Онегин не был «лишним человеком».

Кроме главной антитезы романа (интеллект против любви) существует и вторая: скептик против романтика, Онегин против Ленского. В элегическом поэте Ленском автор изобразил «мечтательный романтизм» (термин С. М. Бонди), связанный с традициями Руссо, Канта и Шиллера. Этот юноша живёт в опасно иллюзорном мире, выдумывая жизнь и лю-

<sup>1</sup>Макогоненко Г. П. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963.

<sup>2</sup>Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. VII, с. 469.

дей по литературным шаблонам. Слепота романтического идеализма ведёт к гибели юного поэта, и в ней виноват не один Онегин.

Рок этой дуэли — несвобода Онегина, боязнь «ложного стыда», его подчинение морали отрицаемой им среды. Но нельзя же и Ленского трактовать как марионетку, полностью извиняя его юношеским идеализмом и снимая с него всякую ответственность: это означало бы неуважение к Ленскому как к личности. Пушкин в таком неуважении не повинен.

Сюжетная «бесконечность» романа символизирует открытый характер его проблематики. Пушкин в высшей степени сознательно завещал свой усадебный сюжет будущей русской литературе. Фабула отнюдь не играла в «Евгении Онегине» такой роли, как в прозаических романах эпохи, но всё же мы считаем рискованным недооценивать её.

Раскритикованная современниками, она оказалась, тем не менее, необычайно продуктивной. История онегинской фабулы в последующем развитии русской литературы ещё не написана.

Первый этап этой истории освещён И. Н. Розановым<sup>1</sup>. Сохраняет известное значение работа А. Цейтлина ««Евгений Онегин» и русская литература»<sup>2</sup>, но в ней преобладает рассмотрение литературных типов, связанных с героями пушкинского романа; это мало продвигает нас в истории фабулы.

Рассмотрим её судьбы лишь в главнейших индивидуальных воплощениях. Многие из них развивали только отдельные мотивы фабулы, некоторые так или иначе оспаривали её.

Уже повесть Марлинского «Испытание» (1830) определяется Б. Эйхенбаумом как «спор с Пушкиным» и попытка критически пересмотреть онегинскую фабулу»<sup>3</sup>. Недавно Н. И. Михайлова раскрыла пародию на роман Пушкина в повести Марлинского «Московский Европеец»<sup>4</sup> (1837).

В этом плане ещё не рассматривалось несравненно более сильное произведение — «Старосветские помещики» Гоголя.

Жизнь Товстогузов характеризуется как «низменная» и «буколическая», но, тем не менее, пробуждает в душе рассказчика «гармонические грёзы» и вызывает сравнение двух смешных старичков с Филемоном и Бавкидой. Гоголь подчеркнул в их усадьбе замкнутость пространства и неподвижность времени. Эта «шутливая, трогательная идиллия» (определение Пушкина) таит любовную память Гоголя об утраченном рае щирого украинского шляхетства — не Кочубеев и Трощинских, а Гоголей-Яновских.

В то же время описание четы Товстогузов многократно перекликается с пушкинским описанием «простой русской семьи» Лариных. Афанасий Иванович — отставной секунд-майор, как Дмитрий Ларин — бригадир, но их офицерское прошлое свелось к легенде. Сходно обрисованы их хлопотливые, хозяйственные жёны, только русская помещица круче

<sup>1</sup>Розанов И. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 2. М.-Л., 1936, с. 213–239.

<sup>2</sup>В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.-Л., 1941.

<sup>3</sup>Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 251.

<sup>4</sup>Михайлова Н. И. «Евгений Онегин» и «Московский Европеец». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979, с. 215–223.

со слугами. В прошлом старушки Лариной — «очень узкий» корсет, тетрадь чувствительных стишков и умение произносить в русских словах французский N. Об угасших эстетических интересах Пульхерии Ивановны свидетельствует картинка на стене — «герцогиня Лавальер, запачканная мухами».

Одинаков подбор деталей, какими Пушкин и Гоголь характеризуют быт своих старичков; натюрморты их стола, патриархальные методы хозяйствования, приёмы гостей-соседей, соблюдение национальных обычаев. Гоголь называет поместье Товстогубов «спокойный уголок», «мирный уголок», повторяя пушкинское слово-символ («прелестный уголок» Евгения, «уединённый уголок» Татьяны).

В этом уголке царит природный цикл, время не фиксируется, и жители сельского рая не стареют. Но самое ничтожное событие оказывается началом катастрофы: пропажа серой кошечки сюжетно приравнивается к войне и пожару. Достаточно этого «маловажного случая», чтобы в раю включилось время событий, и чуть оно тронулось с места, как рухнули неподвижно накопленные годы, и жизнь оборвалась. Виной тому — дикие лесные коты, удивительная гоголевская пародия. Гоголь пародирует в рассказе о них обывательское восприятие Онегина его соседями: «народ мрачный и дикий», говорит он о котях, «никакие благородные чувства им не известны»; от них серая кошечка «набралась романтических правил, что бедность при любви лучше палат». Лесные коты — это юмористическая замена Пришельца Извне, как любимая кошечка Пульхерии Ивановны — жалкий эквивалент дочери, естественный при её доброте и бездетности.

Кроме того, эпизод с лесными котами, сманившими серую кошечку, имеет в сюжете гоголевской повести ту же мистически-предвещающую функцию, как и «чудный сон» Татьяны. Оба «предвестия» сюжетно реализуются в смерти (Ленского, Пульхерии Ивановны). Таким образом, лесные коты пародируют и фольклорную мистику сна Татьяны с чудовищами-разбойниками и демоническим атаманом Онегиным.

Заметим, что во всём этом нет полемики с романом Пушкина: это лишь юмористическое обыгрывание его тем и мотивов. Но далее Гоголь, оставляя шуточный тон, вступает и в полемику.

Любовь Онегина к Татьяне в конце романа Пушкина — большое, серьёзное чувство. Гоголь не верит в любовь светских людей. Он называет любовь Афанасия Ивановича «почти бесчувственной привычкой», но поражается её огромной, тихой силой.

Этой верности вдовца умершей подруге Гоголь противопоставляет бурную романтическую страсть светского человека, который, потеряв свою возлюбленную, дважды покушался на самоубийство, но затем женился и стал вновь наслаждаться жизнью. Его страсть оказывается ничтожной в сравнении с эпической «привычкой» украинцев Филемона и Бавкиды: современность фальшива, и только в осмеянном прошлом была правда.

Сама тема любви-привычки у Гоголя прямо восходит ко второй главе «Евгения Онегина», где супружество и быт стариков Лариных описаны в тех же терминах и красках: «... Потом хозяйством занялась, Привыкла и довольна стала. Привычка свыше нам дана:

Замена счастию она»; «Привычка усладила горе»; «Привычки милой старины». С этим четырёхкратным (на протяжении пяти стрóf) повтором соседствуют упоминания о любви: «Но муж любил её сердечно», а после смерти был искренне оплакан вдовой. Пушкин задолго до Гоголя описал любовь-привычку в контексте «милой старины», в цветущей патриархальной усадьбе, — но только на периферии романа.

Гоголь же целиком посвятил повесть юмористической идеализации такой любви-привычки двух обломков XVIII века, причём на периферии своего сюжета отверг любовь «современного человека». Но полемизм «Старосветских помещиков» в отношении «Евгения Онегина» не развёрнут, тогда как юмористические вариации на темы пушкинского романа, в сущности, поддерживают его.

Возможно, Гоголь оспаривал Пушкина непредумышленно: «Онегин» побудил Гоголя создать свою вариацию потерянного усадебного рая, а интеллектуальный герой эпохи был чужд Гоголю.

Увлекаясь художественными идеями, темами, фабулами Пушкина, как опубликованными, так и устно изложенными, Гоголь развивал их совершенно своеобразно, порою — в силу резкого различия мировоззрений и стилей — доходя до полемики со своим кумиром. Степень осознанности этой полемики проблематична, но сам Пушкин, судя по некоторым его отзывам, в конце жизни начал её замечать. Далее мы ещё укажем на некоторые полемические параллели Гоголя к пушкинским фабулам.

Преклонение перед гением в принципе не исключает полемики с ним. Таков случай Лермонтова, который наиболее решительно оспорил онегинскую фабулу в «Герое нашего времени». Общую соотнесённость романов Пушкина и Лермонтова первым проанализировал Белинский.

Критика не раз отмечала сходство отношений Печорина и Грушницкого с отношениями Онегина и Ленского — сходство, призванное подчеркнуть новую трактовку этих отношений. Диспозиция основных характеров «Княжны Мери» (Печорин, Вера, Грушницкий, княжна Мери) повторяет диспозицию характеров пушкинского романа (Онегин, Татьяна, Ленский, Ольга). Полемизируя с «Онегиным», Лермонтов ставит героя-скептика неизмеримо выше окружающих, включая и Веру. Сюжет «Княжны Мери» использует финальную ситуацию Татьяны как внетекстовую экспозицию и как бы продолжает онегинскую фабулу: Вера — светская дама, как и «новая» Татьяна, и тоже в браке с нелюбимым человеком, но, в отличие от Татьяны, героиня Лермонтова безумно и самозабвенно отдалась своей любви. Она «более женщина», чем Татьяна, но и «более исключение» (Белинский).

Мери унаследовала отчасти сюжетную функцию Ольги. Печорин экспериментирует с Мери, не любя, как Онегин на балу шутил с Ольгой:

«Поклялся Ленского взбесить  
И уж порядком отомстить. . .»

— но этот частный мотив пушкинского романа разрастается на всю повесть «Княжна Мери». Результат обоих экспериментов одинаков: дуэль, на которой герой убивает соперни-

ка. Но соперник у Печорина оказался новый: наряду с возвышением скептика, Лермонтов безоговорочно снижает романтика-идеалиста.

В начале 30-х годов окончательно сложился русский романтизм. Но вместе с его подлинными достижениями и порою заглушая их, приобретает шумную популярность вульгарно-романтическая литература с её подражательностью, эклектикой и трёхсезонными кумирами типа Бенедиктова и Кукольника. «Все заговорили о Байроне, и байронизм сделался пунктом помешательства для прекрасных душ...»<sup>1</sup> Этот поддельный или «обезвреженный» (по слову Л. Я. Гинзбург) байронизм выражался в напряжённо-нелепом словаре поэзии и повседневного общения, в эксцентричном поведении и напускной мрачности.

Николаевское общество боготворило мундир, батальная тематика пользовалась особыми привилегиями, военизирован был даже водевиль, и прелестная Асенкова в кивере и лосинах выезжала на сцену верхом на пушке, отдавая честь императорской ложе (на свою беду она делала это слишком хорошо).

Лермонтову претил этот «николаевский романтизм» с его бенгальскими эффектами и полицейским рококо, наскучила pompa Кукольника, жеманные купальщицы и хитрые ангелы академических живописцев, кордебалет в сапогах и генералитет в корсетах. Лермонтов желчно осмеивал этот тошнотворный романтизм тюремщиков. В стихотворении «Поэт» он вложил в уста поколения слова:

Но скучен нам простой и гордый твой язык,  
Нас тешат блески и обманы. . .

Едкая горечь Лермонтова на фоне казённой героики звучала вызывающим диссонансом. В обстановке, когда романтический культ героя был «освоен» культом Николая I, Лермонтов не мог следовать Пушкину в его добродушно-ироническом отношении к Ленскому: самообман романтического идеализма утратил невинность, превратился в «блёстки и обманы». Поэтому Грушницкий написан как ложный романтик, карикатурный двойник Печорина.

По определению Л. Я. Гинзбург, Лермонтов «понял, что Печорину необходим двойник — чтобы снять с Печорина все смешное, вульгарное и ходульное, что успело накопиться вокруг демонизма; и Лермонтов создал Грушницкого, оставив Печорину только историческую трагедию свободолюбивого духа»<sup>2</sup>. Считаясь приятелями, они с самого начала терпеть не могут друг друга.

«Романтический фанатизм» Грушницкого — шарлатанская поза; солдатская шинель придаёт ему вид разжалованного; на деле он юнкер, он только спекулирует на тайном сочувствии общества к ссыльным декабристам. Но фактически он принадлежит к лагерю «победителей», тогда как Печорин — к лагерю «побеждённых», декабристов. Поэтому, несмотря на мелкий повод, их конфликт имеет большой смысл, оттесняет на второй план интригу

<sup>1</sup>Белинский В. Г. Полное собр. соч. Т. III.

<sup>2</sup>Гинзбург Л. Я. О лирике. М.-Л., 1964, с. 156.

с княжной Мери, послужившую только внешним поводом для этого конфликта — в сущности, неизбежного.

Конфликт Онегина и Ленского не имел социально-политической подоплёки, как и несостоявшаяся дуэль Пушкина с Рылеевым. В «Онегине» конфликт обусловлен противоположностью социокультурных типов и прямо порождён игрой скептического интеллекта, не сумевшего подняться над моралью презираемой им среды. Поединка можно было бы избежать, будь Онегин свободнее. Рок этой дуэли — несвобода. Ленский погибает как бы помимо воли Онегина («Мгновенным ужасом облит, Онегин к юноше спешит. . .»). Напротив, Печорин в дуэли абсолютно свободен, он её режиссирует, руководствуясь последовательной ненавистью к своей среде и ведя против неё «одинокую войну».

Поясним последнее слово. Передовое дворянство было разгромлено, всё молчало в империи Николая I. Но всё же в 1831 году предатель Александр Бошняк, некогда проникший по заданию графа Витта в Южное общество и способствовавший его раскрытию, был убит неизвестным. Современники и само правительство усмотрели в этом акт политической мести. Она могла иметь и форму дуэли: политические дуэли были во вкусе эпохи.

Уже Ап. Григорьев понял, что в Печорине замаскирован декабрист<sup>1</sup>. Как видно по вариантам к «Княжне Мери», Лермонтов искал способа как-нибудь намекнуть читателям на то, что появление Печорина на Кавказе было политической ссылкой<sup>2</sup>. Мнение Эйхенбаума разделяют и сегодня многие литературоведы: так, Е. Соллертинский называет Печорина «декабристом второго призыва»<sup>3</sup>. Разумеется, ни Печорин, ни его создатель не входят в тайные общества (вряд ли стоит преувеличивать политическое значение «кружка шестнадцати»).

Но дружба Лермонтова на Кавказе с А. И. Одоевским и доктором Майером весьма показательна: декабристы, и только они, пользовались уважением великого поэта.

Узнав о заговоре против себя, Печорин устраивает Грушницкому «экзамен на подлость»; убедившись, что приятель безнадёжен, Печорин совершает акт мести — по сути дела, казнит Грушницкого. Последний выступает в романе как человек с психологией ренегата («Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьёте, я вас зарежу ночью из-за угла. . .»). По нашему мнению, в «Княжне Мери» моральным конфликтом зашифрован политический.

Скептицизм Печорина — форма идеологического сопротивления, как вульгарный романтизм Грушницкого — форма приспособленчества.

Вслед за Пушкиным Лермонтов показал конфликт двух культурных типов, но придал ему скрытый политический характер. Не мудрено, что эту книгу счёл безнравственной столь видный моралист, как Николай I. По мнению Эйхенбаума, «Печорин задуман как прямое возражение против Онегина — как своего рода апология или реабилитация «современного человека»<sup>4</sup>. Если это и так, то в целом роман можно назвать трагической апологией: ведь

<sup>1</sup> «Время», 1862, № 10, с. 51.

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 269.

<sup>3</sup> Соллертинский Е. Е. О специфике русского романа XIX века периода его становления. — В кн.: Проблемы реализма. Сб. ст., Вологда, 1976, вып. III, с. 11.

<sup>4</sup> Эйхенбаум Б. О прозе, с. 269.

одиноким бунт Печорина безысходен, и это прекрасно показывает Лермонтов. Неприемимое отрицание и свобода духа ставятся Лермонтовым выше любви, но в то же время романист показывает, что жить так нельзя. «Герой нашего времени» связан с онегинской фабулой относительно свободной связью.

Лермонтовское разоблачение вульгарного романтизма, утверждение трагического превосходства интеллекта над любовью и разрушение пушкинской формулы «покой и воля» встретились с полным сочувствием Белинского, давшего высокую оценку «Герою нашего времени». Рассматривая Грушницкого как ложного Ленского, Белинский настаивал только на одной из намеченных Пушкиным потенциальных биографий погибшего «младого певца»:

Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, женился,  
В деревне счастлив и рогат  
Носил бы стёганный халат,  
Узнал бы жизнь на самом деле,  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, жирел  
И, наконец, в своей постели  
Скончался б посреди детей,  
Плаксивых баб и лекарей.

Подхватив эту версию, Белинский выразил убеждение, что «с Ленским сбылось бы непременно последнее», потому что «это... был романтик, и больше ничего».

Метаморфозу, которую он счёл единственно возможной для романтика, позже изобразит Гончаров в «Обломове». Но уже Александр Адуев в «Обыкновенной истории» (1847) преемственно связан с типом Ленского; превращение романтика в дельца в этом романе Белинский счёл неубедительным.

Герой-скептик не имел прямого продолжения. Тема трагического бунта личности умерла вместе с Лермонтовым. В 40-е годы спад дворянской революционности, появление новых общественных течений, подъём просветительских тенденций выдвинули на авансцену дворянского интеллигента. Идеальный состав «людей сороковых годов» был очень пёстрым, но их объединяли общие либерально-просветительские стремления. Станкевич, Грановский, К. Аксаков были шиллеровскими *schöne Seelen*. Белинский пылко восклицал: «Да здравствует великий Шиллер, благородный адвокат человечества, яркая звезда спасения, эмансипатор общества от кровавых предрассудков!»<sup>1</sup> Шиллеризм стал их религией, а «Письма об эстетическом воспитании» — Кораном.

Онегин и Печорин, при всём их различии, представляли вольтеро-байроновскую культурную традицию: гордый скепсис, наполеонизм, неприятие действительности. Для либера-

<sup>1</sup>Белинский В. Г. Полное собр. соч. Т. XI, с. 556.

лов-идеалистов 40-х годов и отразивших эту эпоху литературных героев характерны энтузиазм, поиски системы, объяснение истории, но отнюдь не бунт. Они были детьми Шиллера, Шеллинга и Гегеля, но не Пестеля и не Рылеева. Мистическое просветительство Чаадаева тоже было глубоко чуждо дворянской революционности.

В соответствии с этой исторической сменой в русской прозе, продолжавшей пушкинскую традицию изображения «современного человека», произошло смещение героя. По сей день, мы по старой привычке выстраиваем прямую линию от Онегина до Обломова — галерею «лишних людей». Но такой прямой линии в истории не было. Вглядываясь в русский литературный процесс 40-х годов, мы видим, как писатели «вливали новое вино в старые мехи» и как это «вино» разрывало прежнюю форму.

Так, в 1844 году ученик Грановского и приятель Белинского П. Н. Кудрявцев опубликовал повесть «Последний визит», в которой герой-интеллигент пытается в своём поместье реализовать прогрессивные идеалы. Автор судит героя с позиции русского «гегелизма» и объясняет его разлад с действительностью душевной незрелостью: душа Романа Петровича «ещё не утратила юношеского жара, ещё не приняла последнего мужественного закала»; «... Роман Петрович оставался вполне юношей и, следовательно, мыслил более сердцем, нежели головою». Инфантилизм станет важной чертой героя зарождающейся традиции.

Е. И. Кийко показала, что концепция интеллигентного героя у Кудрявцева сложилась под влиянием Белинского периода «примирения с действительностью», но отметила и неглубокий характер этого влияния. «Герой должен был, с точки зрения Кудрявцева, примириться с существующим и, следовательно, исторически необходимым укладом русской жизни». Ясно, что позиция эта — антилермонтовская. Но из точно подмеченных фактов Е. И. Кийко делает неточные выводы: «Образ Романа Петровича генетически связан с Евгением Онегиным Пушкина и в особенности с Печориным Лермонтова». За основу анализа взята не функция героя, а прямой авторский комментарий Кудрявцева.

Роман Петрович — бескорыстный энтузиаст шиллеровского типа. Ни по характеру, ни по судьбе он не имеет ничего общего с Онегиным и Печориным, хотя бы подобная инсинуация и входила в замысел Кудрявцева. Но этот герой-неудачник — действительно один из первых «лишних людей», предтеча Бельтова, Рудина и Лаврецкого, как верно указала Е. И. Кийко<sup>1</sup>.

Особенно наглядно смещение героя проявилось в романе А. И. Герцена «Кто виноват?», первая часть которого была опубликована в 1841, а вторая в 1846 году. Фактически это два отдельных сюжета, связанных некоторыми персонажами; подлинный герой романа появляется лишь во второй части. Её мы и рассмотрим несколько подробнее.

По мнению современного исследователя, в романе «при явном учёте сатирического опыта Гоголя в обрисовке губернского «фона», превалирует преемственность от пушкинской романной стихии, развиваются традиции идеологического диалога высокого Просвещения»<sup>2</sup>. Добавим — и традиция онегинской фабулы.

<sup>1</sup>Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 271.

<sup>2</sup>Лицинер С. Д. К вопросу о традициях «натуральной школы» в творчестве Герцена и Достоевского. В кн.: Литературные направления и стили. Сб. ст. М., 1976, с. 212–213.

В первой части Любонька внешне напоминает Татьяну: «Вошедши в сад, он увидел в липовой аллее белое платье: <...> на этот раз тут была Любонька; она сидела на своей любимой лавочке и задумчиво, печально смотрела вдаль». Пушкинские липовые аллеи, белое платье, печальная задумчивость героини и «любимая лавочка» уже стали общим достоянием традиции. Но сходство с Татьяной здесь чисто внешнее: пожалуй, подражание.

Вторая часть романа, как и «Княжна Мери», начинается с того пункта, где прервано действие «Онегина»: с любви героя к замужней женщине. Герцен даёт по-пушкински детальную предисторию блестящего Пришельца Извне.

Бельтов — красивый и образованный дворянин. Характер его определён воспитанием: нежная мать, учитель-швейцарец и кружок юных идеалистов в университете вырастили его в полном непонимании реальности. «У него не доставало того практического смысла, который выучивает человека разбирать связный почерк живых событий». Этой непрактичности не было ни у Онегина, ни у Печорина. Она появилась у героя «Последнего визита» Кудрявцева.

Фамилия «Бельтов» столь же географична, как «Онегин», «Ленский», «Печорин», но произведена от названия не русской реки, а датского пролива: ведь Бельтов — «человек вообще». Как водится со времен Венецианского Мавра, «она его за муки полюбила»: «Круциферская поняла его грусть, поняла ту острую закваску, которая бродила в нём и мучила его...» Благодарность Любоньки к мужу не была ещё любовью.

Множественно подчёркивается Герценом гордость и скептицизм героя, его тоска, горечь и ирония. Герцен настойчиво подсказывает нам ассоциации с Онегиным и Печориным. Заявление Бельтова: «Я не признаю над собою суда, кроме меня самого» — кажется цитатой из журнала Печорина. Но тысячу раз прав Белинский, сказавший, что картины Искандера «отличаются больше фактической, нежели поэтической истиной». Герцен в своём романе развёртывает материал как памфлетист, а характеры рисует как литературовед: он проанализировал героев Пушкина и Лермонтова, определил их на языке научной критики и эти характеристики ввёл в свой роман. Он называет «протест», «обличение их жизни», «возражение на весь порядок её», «страшное богатство сил» и т. д. Черты характера Бельтова декларируются повествователем. Перед нами — соединение блестящего памфлета на среду с апологией открыто литературного героя.

Следуя ориентирам, расставленным Герценом, критика давно отмечает родство Бельтова с Чацким и Онегиным. По сюжетной функции Бельтов, казалось бы, соответствует Онегину. О Круциферском говорится, что он знал жизнь «неверно, романтически, риторически», «свято верил в действительность мира, воспетого Жуковским, и в идеалы, витающие над землёй». Это явная параллель к Ленскому. Так чисто внешними средствами строится у Герцена «онегинская» антитеза романтика и скептика. Сходство с «Онегиным» прямо подчёркивается нашей критикой<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Вердеревская Н. А. Становление типа разночинца в русской литературе 40–60-х годов.

Но дело в том, что антитезы в романе Герцена нет. Бельтов и Круциферский не спорят, они единомышленники: «Круциферский невольно покорился энергической сущности нового приятеля». Оба они житейски непрактичны, обоим свойственна душевная инфантильность. Бельтов «был лишён совершеннолетия — несмотря на возмужалость своей мысли. . . » Этот вечный мальчик — идеалист шиллеровского типа, как Ленский, хотя и сравнивает себя с Наполеоном. Чувствительность Бельтова резко отличает его от Онегина и Печорина. Заявленный в романе гордым и тоскующим скептиком, Бельтов на самом деле — романтический идеалист 40-х годов.

Это сразу подметил Н. П. Огарёв, писавший другу 9 июля 1847 г.: «Ведь метил ты Бельтова поставить очень высоко. А между тем Бельтов < . . . > романтик и quasi-сильный человек, хотя всё-таки высокий человек. . . »<sup>1</sup> Огарёв был совершенно прав, и фактически Герцен признал это.

Смещение героя у Герцена связано с его пониманием пушкинской антитезы скептика и романтика: Ленский — это «vice versa Онегина», это «его юношеский идеал»<sup>2</sup>. Такое понимание в корне ошибочно и определяется эпохой 40-х годов: общество утратило живую связь с декабризмом, аналитическая деятельность стала основной формой общественной активности; Герцен же считал себя преемником декабристов.

Он стремился «модернизировать» онегинскую фабулу и считал своего Бельтова новым Онегиным, «выросшим» из Ленского. Герцен не чувствовал принципиального различия между собой и декабристами, между Бельтовым и Онегиным. Ибо своему герою он придал немало автобиографических черт. В уста Бельтова он вложил острую формулировку: «По слабости ли сил, по недостатку ли характера, но дело в том, что я — бесполезный человек».

На этой слабости характера «лишних людей» ещё будут настаивать Чернышевский и Добролюбов. Но стоит доктору Крупову заметить, что хороший работник без работы не останется, как Бельтов тут же опровергает свою собственную формулировку:

« — Да что же вы думаете, эти лионские работники, которые умирают голодной смертью с готовностью трудиться, за недостатком работы, не умеют ничего делать или из ума шутят? Ох, Семён Иванович! Не торопитесь осуждать < . . . >. Мало болезней хуже сознания бесполезных сил. < . . . > Вспомните Наполеонов ответ доктору Антомарки: “Это не рак, взшедший внутрь, а Ватерлоо, взшедшее внутрь”. У каждого есть своё Waterloo rentre!»

Образ «безработного Наполеона» — не просто парадокс, а яркое выражение переходности позиций Герцена. Как типично для него, что его герой сравнивает себя одновременно с умирающим Наполеоном и с голодными ткачами Лиона, восстания которых в 1831 и 1834 годах потрясли Европу. Но для нас важнее первое сравнение — реликт романтического наполеонизма. В лермонтовском романе Печорин, загнав коня, не догнал Веру и потерял всё. «Я возвратился в Кисловодск в пять часов утра, бросился на постель и заснул сном Наполеона после Ватерлоо».

<sup>1</sup> Литературное наследство. Т. 61, М., 1953, с. 768.

<sup>2</sup> Герцен А. И. Собрание сочинений. Т. VIII, М., 1956, с. 205.

Но какое же Ватерлоо терзает печень Бельтова? Никаких личных катастроф ему не приходилось переживать. Его Ватерлоо — восстание 14 декабря 1825 года, которое к 40-м годам «взошло внутрь», превратилось в раковую опухоль души.

Отсюда — двойное объяснение бесполезности Бельтова. Сам он прямо объясняет её эпохой: «... силы сами по себе непрерывно развиваются, подготовляются, а потребность на них определяется историей». Тогда причина его «бесполезности» — исторический фатум, а сама «бесполезность» — знак отличия великой души от филистеров и служак. Герой не виноват в том, что его силам не находится применения.

Но заметим, что политической свободы не было и ранее, однако Онегин и Печорин были внутренне свободнее: в отличие от них, Бельтов сам расстаётся с Любонькой и уезжает, покоряясь обстоятельствам.

Он язвительно судит современников: «Человек так себя забил, что не смеет дать воли ни одному чувству». Но ведь эти слова определяют и самого Бельтова. Он тоже не смеет дать воли чувству и решение об отъезде принял ещё до прихода доктора Крупова. Ущербность Бельтова слабо замаскирована якобы сильным характером. На деле он тоже «себя забил», и это второе объяснение его «бесполезности».

Красиво-грустный герой, воплощение протеста, покоряющийся, однако, обстоятельствам и тонко анализирующий собственную «бесполезность», Бельтов и есть первый законченный образ «лишнего человека» в русской литературе, порождение эпохи, когда на смену характерам пришли таланты.

После отъезда Бельтова Любонька заболевает, а Круциферский спивается. Сохранение героиней верности никому не принесло счастья, в том числе и мужу: так Герцен сюжетно реализовал известную критику верности Татьяны, данную Белинским.

«Кто виноват?» — это переход от «Онегина» ко всем дальнейшим «романам искомого героя» (термин Л. В. Пумпянского). Новая структура сюжета и смещение героя отразили смену общественных настроений, признание бесплодности личной героики. Лермонтов ещё сохранял свою непримиримость. Романтики-идеалисты 40-х годов прочли Гегеля и научились отлично рассуждать: «всё реальное рационально», бороться против реальности не имеет смысла.

Герцен превратил онегинскую фабулу в политическое обвинение: в драме героев виноват уклад русской жизни, свирепо централизованный режим, давление которого отняло у мыслящих людей отвагу личных решений. В оправдании «бесполезности» Бельтова отчасти заключается и авторское самооправдание.

Онегин и Печорин не знали половинчатости Бельтова, их отказ от любви не был вынужден обстоятельством. Энергичный характер и гордая страсть Бельтова лишь декларированы повествовательно, но не явлены сюжетно. Скептицизм, по указанию самого же автора, чужд его «светлой натуре». Зато житейская непрактичность, инфантилизм, элегический пафос роднят его с Ленским. Это Ленский, отравленный «гегелизмом», склоняющий голову перед необходимостью. Тем самым, сюжет сохраняет только внешнюю форму онегинской

фабулы. Сильный характер (скептик) исчез, на его место выдвинулся «лишний человек» — герой конституируется протестом против обстоятельств, но бунт его сводится только к аналитической деятельности и заранее обречён на неудачу. Этот новый тип порождён эпохой русского «гегелизма» и в последующей русской литературе получил огромное развитие.

Герцен явился прямым предшественником Тургенева-романиста. Давно установлено, что сюжет романа «Кто виноват?» отразился в тургеневской «Асе». В романе «Кто виноват?» любовная история приобрела неслыханную политическую злободневность: через неё читателю показана страна, в которой невозможно даже любить. Тургенев покажет героя, который эту «национальную особенность» пронесёт с собой и по Европе.

В книге «Тургенев и русский реализм» Г. А. Бялый даёт объективную картину того, как в 40-е годы молодой Тургенев, отрекшись от своей романтической лирики, включается в борьбу Белинского против романтизма. Белинский усмотрел отзвуки Пушкина и Лермонтова в поэме «Параша» (1843). В характеристике Параша автор даёт почувствовать черты пушкинской Татьяны, а Виктор Александрович — «это Онегин сниженный, низведенный до обывательского уровня», «пародия и на Чайльд-Гарольда, и на самого Онегина, пародия на европейский романтизм, который ученически заимствует герой тургеневской поэмы»<sup>1</sup>. Последние слова поясняют мысль учёного: Тургенев отнюдь не пародирует сам пушкинский роман, а реалистически изображает вульгарно-романтическое, подражательное поведение, бытовую пародию на Онегина. При этом подразумевается контраст между подлинным Онегиным и обывательским подражанием ему, то есть подразумевается внетекстовая связь.

«Бретёр» (1846) — это частичная парафраза «Онегина», отражающая изменения в обществе, когда тип скептика из романов Пушкина и Лермонтова превратился в бытовой стереотип, когда возникло вульгарное печоринство — пустое тщеславие под маской скептицизма. В русской действительности, в отличие от романов, Грушницкий убил Печорина, то есть Мартынов — Лермонтова; затем обыватель-убийца узурпировал память героя (как Булгарин — память Грибоедова).

Уже в «Андрее Колосове» Тургенев указал, что скептицизм стал модной маской. Но он знал, что личина может прирастать к лицу; вульгарные Печорины с остервенением защищают позорную тайну своей пустоты. В этом весь сюжет «Бретёра».

Место действия — гарнизон и усадьба, где живёт чета простодушных помещиков. Их дочь (Татьяна и Ольга в одном лице), странная дружба желчного скептика с идеалистом и гибель последнего от руки друга — всё это элементы онегинской фабулы в сильной редукции. Главным героем сделан романтик-идеалист Кистер, тогда как злобный невежа Лучков выглядит ужасающей пародией на Печорина — опять-таки бытовой, а не литературной пародией.

Ап. Григорьев писал: «Бретёр — это Грушницкий с энергией природы Печорина, или, пожалуй, Печорин, лишённый блестящего лоска его ума и образованности. . . »<sup>2</sup> Досадно ви-

<sup>1</sup>Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм, М.-Л., 1962, с. 10.

<sup>2</sup>А. Г. Обзорение журнальных явлений за январь и февраль текущего года. Московский городской листок от 5 марта 1847 г.

деть, как Григорьев разжижает верную и глубокую мысль — зачем он прибавил своё «или, пожалуй»? Видимо, слегка покривил душой из нелюбви к «хищному типу». Лучков — именно Грушницкий с энергией Печорина, не более, ибо Печорин немислим без ума, образованности, философичности. После выхода новой редакции повести А. В. Дружинин усмотрел в Лучкове «один из сколков с Печорина»<sup>1</sup>. Так выросла целая критическая традиция, трактующая «Бретёра» как развенчание литературного героя печоринского типа. На деле же образ Лучкова — это блестящий тип хама в мундире, упрощённого Грушницкого, который уже был (у Лермонтова) карикатурным двойником Печорина. Тургенев развенчивает литературщину в быту, то есть пошлость, и внетекстовая связь строится так же, как в поэме «Параша».

Сильнейший эффект «Бретёра» — вопиющее несоответствие убогого духовного содержания Лучкова и его «литературной формы», для достижения этого эффекта Тургенев использовал схему и детали онегинской фабулы, акцентируя противоположное содержание. Достаточно сравнить хотя бы дуэльные эпизоды:

Вот *пять шагов ещё ступили,*  
И Ленский, жмуря левый глаз,  
Стал так же целить — но как раз  
Онегин *выстрелил. . .*

У Тургенева: «Кистер быстро подошёл к барьеру, но не успел *ступить ещё пяти шагов*, как Авдей *выстрелил. . .*» (совпадения выделены нами). В противоположность лирическому описанию Пушкина, Тургенев изображает смерть Кистера с жестокой прозаичностью.

В тоске сердечных угрызений,  
Рукою стиснув пистолет,  
Глядит на Ленского Евгений. . .

«Авдей подошёл к убитому. На его сумрачном исхудавшем лице выразилось свирепое, ожесточённое сожаление. . .»

В характеристике Кистера Тургенев прямо следует Пушкину: этот офицер, украсивший квартиру портретами Шиллера и Гете, сознательно идеализирует окружающее, что сильно облегчает ему жизнь, но затем приводит к гибели. У Ленского была «душа геттингенская», Кистер — немец, что в тогдашней этнопсихологии означало философский и поэтический склад ума. Правда, в отличие от Ленского тургеневский мечтатель наделён уже чертами просветителя 40-х годов.

Усадьба Перекатовых, помещичий быт, сельский бал развивают многие страницы «Онегина». Тургенев использовал только часть сюжета романа — произвёл редукцию, с которой

<sup>1</sup>Библиотека для чтения. 1857, № 3, отд. 20, с. 23.

сочетается смысловая конверсия: у него вознесённому Ленскому противопоставлен пародийный Печорин. Идеализация «естественно-гуманного» романтика Кистера выражает общественную тенденцию либералов-просветителей 40-х годов.

Псевдоромантический скепсис обывателей раскрывается как неистинный, тогда как романтический идеализм оказывается исторически прогрессивным. Тургенев вслед за Герценом производит смещение героя и переоценку культурных типов онегинской традиции. Он развивает пушкинский принцип «культурно-героической» детерминированности сюжета, редуцирует онегинскую фабулу с её устойчивым локусом, антитезу скептика и романтика и мотив отказа от любви (нерешительность Кистера). С этого момента испытание любовью становится у Тургенева постоянной сюжетной проверкой духовной состоятельности героя.

Трансформация онегинской фабулы совершается объективно, что наглядно доказывается параллельной работой М. Е. Салтыкова. Его повесть «Противоречия» (окончена в 1847, вышла в 1848 г.), оригинально разрабатывающая ту же онегинскую фабулу, многое нам разъясняет.

Главный герой её, Андрей Павлович Нагибин — это учитель «на кондициях» в имении богатого помещика Крошина. Заметим, что в просветительскую эпоху Пришелец усадьбного сюжета становится домашним учителем — сначала дворянином, потом разночинцем: аналогичный ввод героя в сюжет был применён ещё Пушкиным в романе «Дубровский» (но там «учитель» был маской «благородного разбойника» романтической традиции).

В первом письме господину NN герой пишет: «... Мы с каким-то презрением отворачиваемся от той среды, в которой живём, и создаём себе особый мечтательный мир, который населяем призраками своего воображения»...

«Такое воспитание совершенно губит нас; истощённый беспрестанным умственным развратом, человек уже теряет смелость взглянуть в глаза действительности <...>. Спекулятивные науки напыщают ум человека, делают скептиком, так что после он уже и хвалится своим скептицизмом, и говорит, что в нём-то весь шик, последнее слово философии. Вот к каким печальным результатам приводит эта милая юношеская наивность, это простодушное стремление любви к чему и как попало...»

Не странно ли? Юношеская наивность и стремление к любви порождают уход от действительности в «мечтательный мир», населяемый призраками воображения, но эта мечтательность, презрение к реальной жизни определяются как философский скептицизм. Очевидно, в то время слово «скептик» имело особое значение, не вполне совпадающее с нашим пониманием. Мечтатели, именуемые скептиками, — это и есть люди типа Бельтова. И Нагибин критикует их с типично гегельянских позиций:

«Пора нам, наконец, оправдать себя в этом уродстве, пора сознать, что не мы виновники своего несчастья, что так называемая свобода есть просто произведение нашей праздной фантазии, самообольщение горделивого духа нашего, что вся свобода наша состоит в безмолвном повиновении царящему над всем сущим закону необходимости».

Нагибина полюбила прелестная Таня Крошина, экзальтированная девушка в белом. По примеру своей соименницы из пушкинского романа, она сама объясняется с героем. Он же размышляет: «любовь для меня невозможна <...> я даже вовсе не люблю, а только обманываю себя». Эти соображения он излагает Тане. Любовь представляется Нагибину непозволительной роскошью: он не в праве обречь любимую на голодное прозябание в браке с ним.

Когда Крошины объявляют Таню невестой Гурова, Нагибин начинает её избегать. Поймав его, Таня спрашивает: «— Стало быть, вы просто трус, Андрей Павлыч?» Смутившись лишь на миг, он отвечает: «...Есть разница между обыкновенным трусом и человеком нравственно-обесилленным вследствие горестного сознания невозможности... и даже неразумности борьбы с необходимостью...»

Теми же формулами Гегеля он оправдывает противоречие между «рефлектёрством» и стремлением к счастью: «В том-то и дело, что противоречие это необходимо проистекает из самой природы вещей, оно действительно есть и, следовательно, напрасно стал бы я противиться такому порядку вещей: он есть, и этого уже достаточно для оправдания его!»

Ибо «всё действительное — разумно». Нет ничего страшнее плохо переваренной теории. Нужна была сила Белинского, чтобы выбраться из трясины «русского гегелизма», в которой барахтается герой повести Салтыкова, отрицающий свободу воли и самооценку личности: «и нигде не найдёте вы виноватого!»

«Лишний человек» Салтыкова находит точное самоопределение: «... Я, отказавшись от утопии и отвернувшись от status quo, повис на воздухе между тем и другим и чувствую всю верность моих понятий о действительности, а между тем, шага не могу сделать в ней, чтоб не споткнуться и не упасть».

В антипододе Нагибина, мнимо-восторженном идеалисте Гурове, Салтыков разоблачает наглое самодовольство и животный эгоизм. Гуров знает, что Таня терпеть его не может, и всё же добивается свадьбы. Нагибин комментирует: «Гурову, как истинному идеалисту, непременно нужна самочка, непременно нужно существо, которое утоляло бы в нём излишний жар...». Показной идеализм Гурова — маска пошлой посредственности. На деле он самый настоящий циник, но пытается прикрыть свой цинизм и заёмными фразами выкрасить себя в собственных глазах.

Изгнанный со срамом из поместья Крошиных, Нагибин живёт в Москве, как вдруг его вызывают к умирающей Тане. Она, как способная ученица, перед смертью прощает его: «Обстоятельства давят, друг мой, обстоятельства жестоки... а мы не виноваты: что невозможно, то невозможно!»

Размышляя о причинах драмы, Нагибин даёт такой ответ: «Оттого, что мне не дано практического понимания действительности, оттого, что ум мой воспитали мечтаниями, не дали ему окрепнуть, отрезвиться и пустили наудачу по столбовой дороге жизни!» Как показательны эти неопределённо-личные формы («воспитали, не дали, пустили»), за которыми «я» героя-рассказчика уютно скрывается от личной ответственности.

В «Противоречиях» явственно сказалось влияние романа «Кто виноват?»: семья Кропиных — вариант Негровых, Таня — копия Любоньки, а Нагибин соединяет в себе черты Бельтова и Круциферского. Современный образованный, как Бельтов, он слаб и мечтателен, как Круциферский, и так же легко готов скатиться к утешению в вине. Нагибин — учитель, интеллигентный бедняк, но иногда вспоминает и о том, что он дворянин.

В этом резко очерченном идеалисте-гегельянце Салтыков как бы раскрывает философскую схему «лишнего человека» и тем самым отчасти поясняет нам Бельтова. В этих героях нет ничего сильного, гордого; сила отрицания, свойственная Онегину и Печорину, полностью утрачена, и покаянные речи новых героев о своей «непрактичности» сливаются с хором умеренной критики, которая с позиций государственной стабильности и принудительного объединения умов обвиняет «лишних людей» в отрыве от действительности. От какой действительности?

Типичный «рефлектёр» 40-х годов, не способный к решению и поступку, Нагибин самокритично призывает к познанию действительности и старается «примирить противоречие теории и практики, разума и жизни». Главное — «примирить»!

Раздосадованный бесперспективностью этого героя, Белинский в письме к Боткину от 4–8 апреля 1847 года резко отозвался о повести «Противоречия». Может быть, решающую роль тут сыграло то, что сам Салтыков близок своему герою и явно разделяет многие его идеи.

Более критичным по отношению к «лишним людям» оказался Тургенев, в то же время изобразивший их несравненно полнее и художественнее.

Тургенев, необычайно чуткий не только к текущей исторической действительности, но и к литературному процессу, который он постоянно суммировал и обобщал, опубликовал в 1849 году «Гамлета Щигровского уезда» — горькую исповедь опустившегося романтика. Повесть являет нам ту духовную деградацию, которую Белинский считал единственно возможной перспективой Ленского. Но у Тургенева сквозь самораскрытие героя видно величайшее авторское сочувствие, которого не могло быть у Белинского. По мнению Г. А. Бялого, в Василии Васильевиче «уже предсказаны некоторые черты Рудина»<sup>1</sup>, а с другой стороны Василий Васильевич, наслаждающийся нравственным самобичеванием, непосредственно предваряет «Записки из подполья» Достоевского. Пожалуй, Василий Васильевич, герой повести «Гамлет Щигровского уезда», — это первый у Тургенева законченный тип «лишнего человека», т. е. романтического мечтателя, закосневшего в пассивном отчаянии, которое доходит до самолюбования.

В 1850 г. писатель почти повторил эту повесть или, точнее, разработал идентичный сюжет в «Дневнике лишнего человека». Это определение, по сюжету связанное с ненужностью героя той девушке, которую он любит, и с общей его духовной неприютностью, имело громадный успех. Слово было найдено, и вскоре в русской критике началось великое недоразумение: тургеневское понятие «лишнего человека» (ср. «беспольность» у Герцена) было

<sup>1</sup>Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм, с. 29.

распространено вспять, на всех героев онегинской фабулы, включая Онегина и Печорина (а порою и Чацкого). Произошло ошибочное смещение типов романтиков-идеалистов 40-х годов с гордыми скептиками, героями декабристской эпохи. Неисторически модернизируя Онегина и Печорина, их стали рассматривать как первых из ряда «умных ненужностей» шиллеро-гегельянской культурной фазы, что прямо противоречит фактам. Тем не менее, эта вековая ошибка сохраняет по сей день свою гипнотическую власть над умами.

Все «лишние люди» происходят от Ленского, так же как и Бельтов и гончаровский Александр Адуев. Угадывая связь сюжетов Тургенева с онегинской фабулой, но трактуя эту связь недialeктически, критика рассматривала всякого героя усадебного сюжета как продолжение прежнего, пушкинского и лермонтовского героя: при этом упускается из виду факт смещения героя.

Функция одинокого отрицателя, противостоящего косной среде, перешла от скептика к интеллектуально созревшему романтику. Его отрицание стало и самоотрицанием, поскольку он сам себя сознаёт как результат этой среды. Самоотрицание героя — форма критики общества: Тургенев, продолжая дело Герцена, обвиняет режим, который губит лучших людей, выталкивая их из активной жизни в католическую мистику, мертвящий фатализм и эмиграцию.

Чулкатурин воплощает романтизм отчаяния: его жизнь, в 30 лет прерываемая чахоткой, есть горькое опровержение формулы «счастлив и рогат». Всем строем мыслей и чувств, как показал Г. А. Бялый, Чулкатурин предвещает подпольного человека<sup>1</sup>.

В 1856 г. выходит первая редакция «Рудина». С. С. Дудышкин поспешил объявить этого героя «списком с Печорина». Чернышевский в «Заметке о журналах» («Современник», 1857, № 2) возразил Дудышкину, отрицая какое бы то ни было сходство между Печоринным и героями Тургенева: «Это люди различных эпох, различных натур. . .»<sup>2</sup> Он был совершенно прав.

По свидетельству Тургенева замысел сюжета начал оформляться не с образа энтузиаста, а с образа гнилого циника Пигасова. Исторические корни этого образа нуждаются в комментарии.

В конце царствования Николая I, вследствие общего отвращения к режиму, казённый романтизм умер собственной смертью. Когда Ап. Майков в стихотворении «Коляска» выступил в защиту прежнего культа императора Николая как «непонятого гения», он был встречен общей насмешкой. С начала 50-х годов всё наглее стала просвечивать дотоле тайная подкладка казённой героики — аристократический цинизм. В запертых кабинетах смаковали заграничные памфлеты, на французском языке (чтобы не поняли «люди») рассказывали об амурах государя. Кумиром общества стал ядовитый бонмотист князь Меншиков, который, как явствует из его дневника, в душе презирал Николая, но выполнял его желания — вплоть до самых безумных, какова была и миссия князя в Стамбул с целью спровоцировать

<sup>1</sup>Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX в. Л., 1973.

<sup>2</sup>Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1848, с. 699.

войну: увы, она увенчалась успехом. Над царём и министрами хихикал «весь Петербург», это помогло сохранять презренный, но удобный status quo.

Нужно провести чёткую грань между скептицизмом и цинизмом. Скептицизм — это философская позиция. Но цинизм в нашем понимании уже не имеет ничего общего с философией Диогена Киника, который просил Александра не застить ему солнца и на шумной площади днем с огнём искал человека: ясно, что Солнце и Человек представлялись ему абсолютными ценностями. Цинизм есть неспособность к надежде, неверие ни во что, в том числе в человека: нет смысла изменять жизнь, романтики прогресса — идиоты! Это психология застоя, естественный результат длительного деспотического правления. Тургенев в образе Пигасова блестяще раскрыл психологическую фальшь цинизма и комфортабельность этого якобы горького воззрения.

Когда Рудин с сочувствием определяет Пигасова как «скептика», тот поправляет его:

« — Покорно благодарю за выдачу моей душе аттестата в благородстве, — возразил Пигасов, — а положение моё — ничего, не дурно, так что если даже есть из него выход, то бог с ним! я его искать не стану!»

Ещё бы, ведь он шкурно заинтересован в сохранении своей уютной озлобленности, позволяющей презирать не только себя, но и весь мир, а жить притом припеваючи (на службе он брал взятки — «и как ещё!»).

В процитированном диалоге заметно стремление Рудина облагородить оппонента, поднять его на морально приемлемый уровень спора. Так и Кистер идеализировал Авдея, уверяя себя и других, что в Авдее остаётся непонятой великая душа. Рудин — это во многом развитие Кистера, с теми же чертами идеализма, мечтательности и нерешительности в любви. И та же любовь к девушке, превосходящей героя силой характера, и то же разоблачение злобного цинизма, которым запугивает окружающих самодовольная посредственность.

Кроме Кистера, прототипом Рудина был и Гамлет Щигровского уезда; критикой отмечалось также, что отношения действующих лиц в «Рудине» восходят к повести И. Панаева «Родственники».

Уже Чернышевский отметил в Рудине ряд общих черт с Бельтовым. В редакции 1860 года, дописывая героическую гибель Рудина, автор подчеркнул её бесполезность, вплоть до его тупой сабли — оружия столь же неадекватного, каким было самодельное вооружение Дон-Кихота. Рудина не раз сравнивали с Гамлетом, но Тургенев настойчиво, даже посредством прямого цитирования Сервантеса, обращает наше внимание на донкихотское начало в Рудине. Романтик-энтузиаст, сочетающий гамлетизм с донкихотством, Рудин хорош своей многогранностью.

В усадьбе Ласунских мы замечаем традиционные детали: сад, свидание в сиреневой беседке и т. д. Но Тургенев сумел придать этой топике неповторимое обаяние.

Подобно Татьяне Лариной, Наталья сама вызывает Рудина на свидание. Для Тургенева и далее будет характерна основная ситуация онегинской фабулы: Пришелец открывает сельской барышне её высокое назначение, но сам оказывается не на высоте её любви. Все

тургеневские девушки, как и Татьяна, поставлены выше героя. Любовь Пришельца, не принеся героине счастья, всё же оказывается трагически плодотворной.

«Дворянское гнездо» (1859) обычно характеризуется как реквием уходящей усадьбе. Здесь Тургенев снова варьирует топику традиции: липовые аллеи, светлый пруд, сирень, девушка в белом на скамейке и т. п. Несмотря на споры Лаврецкого с Михалевичем, герой не противостоит вечному студенту с седыми бакенбардами. По определению Михалевича, Лаврецкий — не скептик, а «злостный байбак». И герой мысленно признаёт правоту друга: да, он не скептик, а опустившийся идеалист.

Антагонистом его является не восторженный Михалевич, а блестящий карьерист Паншин, реформатор без идеалов, лицемерный циник — в нашем понимании слова, а не в тургеневском («Михалевич не унывал и жил себе циником, идеалистом, поэтом» — ср. Диогена). Лаврецкий против Паншина, идеалист «народной правды» против циничного аристократа — это новый вариант антитезы идеалиста и циника, рассмотренной выше. Здесь Лаврецкий легко побеждает противника. Но в главной антитезе романа, в столкновении интеллекта и любви, сюжет «Дворянского гнезда» завершается трагически. Вторая (она же главная) антитеза имеет специфическую форму: эгоистическая любовь против долга перед народом — и связана с тургеневской идеей «отречения». Предистория Лаврецкого во многом созвучна биографии Бельтова, отца тургеневских «лишних людей».

Лиза — это фольклорно-стилизованная носительница народной правды, преемница Татьяны Лариной, как указал Достоевский в пушкинской речи. Смысл романа — победа народной морали над эгоистическими устремлениями личности, как и в «Онегине». Разница в том, что Лаврецкий — отнюдь не скептик, он сам преклоняется перед народной правдой, но не находит сил ей следовать. В отличие от Пушкина, Тургенев не оставляет своему герою никакой перспективы. Его постылый брак — романная метафора прикованности к обречённому классу, а его прощание с мечтами: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» — повторяет всё тот же покаянный мотив «бесполезности», который впервые прозвучал в самоанализе Бельтова.

Типологически «Дворянское гнездо» сходно с «Обломовым» Гончарова, только у Тургенева при всём элегизме финала сильнее звучит пафос обновления. Наблюдается и некоторая образная перекличка обоих романов, сыгравших весьма сходную роль в литературном процессе: ими русская литература прощалась с живой усадебной культурой.

В тургеневском романе «Накануне» (1860) рядом с героиней типа Татьяны Лариной появился герой донкихотского типа, ярко выраженный чужак — болгарин Инсаров.

Образ Елены создан автором на основе пушкинской Татьяны, вплоть до цитации. Правда, отец называет Елену «восторженной республиканкой»; эта восторженность отличает Елену от Татьяны. Зато совершенно новым героем явился сумрачный и несколько загадочный Инсаров. Этот романтический, явно приподнятый образ опирается на тургеневскую концепцию Дон-Кихота. Почувствовав, что полюбил Елену, Инсаров отдаляется от неё, ибо принадлежит не себе, а Болгарии. Но его отказ от любви, продиктованный принци-

пом революционного долга, снимается браком революционного типа. Это союз любящих ради совместной борьбы. Инсаров называет Елену «моя героиня», а она обращается к нему со словами: «О, мой друг! О, мой брат!» В таком браке идейное братство важнее самой любви.

Романтическая фигура Инсарова имела предшественника вне русской литературы. Эпизод с пьяным немецким офицером, одухотворённое отношение Инсарова к любимой, самопожертвование ради свободы родины, брак как революционный (духовно-патриотический) союз и трагическое угасание на руках жены — всё это талантливо разработанные заимствования из романов Жорж Санд «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт». Бросается в глаза, что эпизод с пьяным офицером — парафраза сцены в Венском театре, когда вмешательство графа Альберта спасает Консуэло от насилия Тренка Пандура. Но и сама славянская тема, тема подготовки к освобождению угнетённой врагами нации, связана с романами Жорж Санд и таинственной деятельностью графа Альберта.

При этом Тургенев последовательно вытраивал готико-романтические эффекты из заимствуемых им сюжетных мотивов Жорж Санд и сумел с помощью известных документов о Катранове создать сильный и в целом убедительный тип самоотверженного борца за свободу. Правда, Д. И. Писарев усмотрел в Инсарове «ходульную фигуру», стоящую «ниже Штольца», но Добролюбов высоко оценил «Накануне». Объяснив обаяние Инсарова «величием и святостью» его идеи, критик всё же отметил, что Тургеневу не удалось сделать его близким читателю: «Этот Инсаров — всё ещё чужой нам человек»<sup>1</sup>.

Известен вывод Добролюбова: «Нам нужен человек, как Инсаров, — но русский Инсаров». Известна и реакция Тургенева на статью «Когда же придёт настоящий день?» В последующем раскрылось, что инсаровский мотив жертвенного отказа от любви, составляющий доминанту сюжета «Накануне», отразил самопонимание революционеров: он получил широкое развитие в романах Чернышевского, Степняка-Кравчинского, Войнич и многих других. Продуктивность сюжета «Накануне» для революционной романистики доказала правоту Добролюбова, угадавшего взрывчатую потенцию романа. Тургенев счёл истолкование Добролюбова политически бестактным и усмотрел в этом злостный умысел, но правда в том, что «Накануне» — это крипто-революционный роман, а психология Инсарова — это психология романтического «мученика революции», канонизированная последующей литературой.

Сюжет «Накануне» лишь косвенно связан с онегинской фабулой, но имел сильное влияние на её судьбы, как и статьи Добролюбова.

Метод Добролюбова определил В. И. Ленин, сказавший (по воспоминаниям Н. Валентинова): «Из разбора “Обломова” он сделал клич, призыв к воле, активности, революционной борьбе, а из анализа “Накануне” настоящую революционную прокламацию. . . »<sup>2</sup>

Политико-философское и культурное значение статей Добролюбова шире их литературно-критического значения. Две установки не всегда удавалось совмещать, и нередко

<sup>1</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. III, М., 1952, с. 52, 53.

<sup>2</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, с. 655.

критический анализ служил шифром политического манифеста. Этот метод не нуждается в оправданиях: у демократии не было иных возможностей выразить свои теоретические взгляды и политические цели. Но уважение к памяти прославленного критика-трибуна не должно превращаться в бездумное повторение всех его литературно-критических оценок.

Это прежде всего относится к статье «Что такое обломовщина?» (1859). Имевшая огромное значение для русского общества, эта статья, однако, неверно относила роман «Обломов» к пушкинской традиции и ставила Обломова, безвольного и опустившегося мечтателя, в одном ряду с Онегиным и Печориным. Роман Гончарова и споры вокруг него будут рассмотрены во II главе нашей работы. Здесь же только добавим, что Гончаров своим романом, проблемно-тематически близким к роману русской усадьбы, тоже оказал сильное влияние на эту фабульную традицию.

В момент революционной ситуации 1859–1861 годов русское общество требовало от литературы активного героя. В то же время усадебный роман ещё сохранял привлекательность для фабулистов. Соединив эту традицию с новыми общественными явлениями и запросами, Тургенев в «Отцах и детях» (1862) совершил перелом традиции, имевший капитальную важность для русского романа вообще.

На формирование замысла Тургенева прямо влияла деятельность революционных демократов, их манера мыслить, стиль жизни и даже сама личность Добролюбова. В «Схоластике XIX века» Писарев заявил: «Позвольте им встряхивать своим самородным скептицизмом те залежавшиеся вещи, ту обветшалую рухлядь, которые вы называете общими авторитетами... Что можно разбить, то и нужно разбивать; что выдержит удар, то годится (...); во всяком случае, бей направо и налево, от этого вреда не будет...»<sup>1</sup> Здесь «скептицизм» означает не мечтательную оторванность от жизни, как в «Противоречиях» Салтыкова или тургеневских повестях, а напротив — активное вмешательство в жизнь. Это возрождение активного, воинствующего скептицизма означало, что выросло новое революционное поколение.

Идеи его проникали в большую литературу. В феврале 1861 года в «Мещанском счастье» Помяловского появляются вызывающие слова: «А где же те липы, под которыми прошло моё детство? Нет тех лип, да и не было никогда». Это вызов, брошенный реалистом романтике барской усадьбы. Давно отмечена известная связь «Мещанского счастья» с предшествовавшими произведениями Тургенева; ещё важнее вывод современной исследовательницы о том, что учитель Молотов предвещает героев-разночинцев «базаровского типа»<sup>2</sup>.

«Мещанское счастье» полемизирует с Тургеневым. В тихой усадьбе сельская барышня тянется к пришельцу Молотову, как и «положено» в традиционной фабуле. Но именно в садовой беседке, обычном центре усадебного романа, Молотов случайно слышит разговор

<sup>1</sup> Писарев Д. Н. Соч. в 4 тт. Т. I, 1955, с. 135.

<sup>2</sup> Вердеревская Н. А. Становление типа разночинца в русской литературе 40–60-х годов XIX века. Казань, 1975, с. 66.

помещика и его жены, исполненный презрения к нему и его породе. Казалось бы, ситуация знакомая; тургеневскому «лишнему человеку» тоже случилось подслушать разговор в беседе: «Ах, если б вы знали, как этот Чулкатурин мне противен. . . » Он противен девушке, которую любит, но её родители принимают его. Пусть жизнь его разбита, он остаётся социально равен любимой. У Помяловского — наоборот: Леночка любит Молотова, но супруги-помещики просто не считают его человеком. Он уезжает без всяких объяснений: так возникла новая мотивировка отказа от любви — классовая гордость плебея.

Своим отказом от любви Молотов утверждает свою независимость — и как личность, и как литературный персонаж.

Следующая повесть «Молотов» связана уже не с онегинской фабулой, а с первой частью романа «Кто виноват?» — и тоже не без полемики: в борьбе за избранницу умный, волевой Молотов чрезвычайно выигрывает у экзальтированного и чудаковатого Круциферского. Но во второй повести Помяловского неожиданно вырастает как будто побочная фигура Череванина. Этот мрачный скептик сильнее главного героя: значит, проблема переросла свой сюжет.

«Не всем быть героями, знаменитостями. . . мы простые люди, люди толпы». С этим угрюмым смирением Молотова несогласим максимализм Череванина. Он категорически отвергает существующий уклад жизни, но не в силах противопоставить ему свой идеал. Из этого рождается действительно горький скептицизм отчаяния, которым окрашены знаменитые череванинские афоризмы. И хотя по сюжету рационалист Молотов переспорил «последнего романтика», мы не чувствуем его превосходства. Недовольство Молотова собой — бессознательное признание ограниченности его философии.

Повести Помяловского послужили ступенью к «Отцам и детям».

Базаров, как он сам говорит, отрицает «всё». На самом же деле это не так. Он поклоняется труду. Слово «дельный» в его устах — высшая похвала. В философском смысле это не нигилизм, а скорее «религия труда».

Гордая привычка к труду, самостоятельное утверждение своего пути в жизни роднят Базарова с Молотовым. Но мощная фигура тургеневского героя окрашена дополнительным тоном скептического философствования о смысле жизни: «А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет. . . да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?»

Ранее это говорил Череванин: «Для кого же, зачем я буду работать?.. Уж не для будущего ли поколения трудиться?» А базаровский «лопух» — это отзвук череванинского «кладбищенства».

Базаров осмеивает фразеологию Павла Петровича: «Аристократизм, либерализм, прогресс, принципы, подумаешь, сколько иностранных и. . . бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны».

Но это опять повторение череванинского: «Найди ты мне хоть одно слово, в котором был бы смысл». И ещё — среди участников прогрессивной попойки у Череванина автор язвительно отметил высокого господина, который кричит, подняв руки: «Гегель и прогресс! Гегель и прогресс!»

Базаров соединяет гордое трудолюбие и трезвый материализм Молотова со скепсисом Череванина. В результате такого снятия оппозиции, соединения её полюсов, сложился драматический и яркий характер. Считается, что «Отцы и дети» закончены 30 июля 1861 г. «Молотов» вышел в октябрьской книжке «Современника». В двух парижских письмах, написанных в один день 11(23) декабря 1861 г., Тургенев даёт высокую оценку «Молотову». Между тем, известно, что писатель всю осень письменно препирался с Катковым из-за Базарова и переделывал уже законченный роман. Переделка (в основном характеров Базарова и Одинцовой) продолжалась ещё в декабре. По нашему мнению, Тургенев в последний момент использовал повесть «Молотов».

Есть у Базарова и другие предшественники. Его отношение к поэзии и любви, бесцеремонная речь, вызывающие афоризмы, насмешливое покровительство Аркадию — всё это развивает характеристику гончаровского Петра Адуева и его отношение к Александру Адуеву. Внешняя характеристика Базарова, речь и манеры напоминают хладнокровного медика Ивана Ивановича Армгольда из повести Дружинина «Фрейлейн Вильгельмина». Ивана Ивановича отличают нелюбовь к фразе, резкость суждений и деловитая готовность помочь людям: сюжет, как всегда у Дружинина, скучен и банален, но тип медика хорош.

Некоторые детали и эпизоды «Отцов и детей» возвращают нас к «Бретёру» самого же Тургенева. Если Кистер предшествовал Рудину, то Лучков странным образом отразился в Базарове. Сцена свидания Лучкова и Маши на Долгом Лугу, когда грубая страсть Авдея так напугала девушку, повторена в облагороженном виде в «Отцах и детях» — это объяснение Одинцовой с Базаровым. Совпадает и общий смысл эпизодов, и ряд деталей. Авдей, раздражённый испугом и сопротивлением Маши, грубо говорил ей: «Да не извольте смотреть герцогиней. . . » Базаров заглазно отзывается об Одинцовой: «Герцогиня, да и полно». Маша в «Бретёре» закричала, зовя на помощь горничную, об Одинцовой говорится: «Казалось, шагни он ещё раз, она бы вскрикнула. . . »

Оставшись одна, Одинцова ходила по комнате и «медленно проводила платком по шее, на которой ей всё чудилось горячее пятно». Откуда взялось это ощущение, в тексте романа ничего не говорится. Но за шестнадцать лет до этого Лучков поцеловал шею Маши Перекатовой.

Сравнение не оставляет никаких сомнений, что перед нами — типичное тургеневское самоповторение, но при смене авторских оценок. Последняя связана с общей переменой отношения Тургенева к застарелым усадебным романтикам, которые из Лаврецких превратились в Кирсановых, и к самому скептицизму, у которого в новую эпоху появились сильные и обоснованные аргументы.

«Бретёр» принадлежит к числу таких произведений, которые по их роли в литературном процессе я предлагаю назвать «узловыми»: не будучи сами произведениями первого плана, они оригинально претворяют традиции и дают начало новым линиям развития. Сюжет и типы «Бретёра» отразились в романах «Рудин» (линия Кистера) и «Отцы и дети» (линия Лучкова). От циничного кирасира, похваляющегося мнимой победой над девушкой, происходит младший Турбин в «Двух гусарах» Толстого. Широко изучено влияние «Бретёра» на творчество Чехова, «Дуэль» которого — полемическое развитие «Бретёра» (снижение идеалиста, возвышение скептика). Противоположным образом использует Чехов традицию «Бретёра» в «Трёх сёстрах»: Лучков превращён в Солёного, мрачного пошляка, который корчит из себя Лермонтова и убивает на дуэли идеалиста.

В случае «Отцов и детей» повесть 1846 года служит показателем связи с онегинской фабулой, конверсию которой мы рассматривали в «Бретёре». Но в романе «Отцы и дети» Тургенев произвёл сравнительно со своей повестью повторную конверсию, тем самым на новом историческом этапе отчасти восстановив пушкинское отношение к фабуле. В диалектике, как известно, это называется «отрицанием отрицания».

Замысел «Отцов и детей» и фигура Базарова связаны с той идейной борьбой, которую Тургенев вёл в «Современнике» и которую после ухода из журнала продолжал в своём творчестве. Убедительно описана эта борьба в статье В. А. Мыслякова «Базаров на rendez-vous». По его мнению, Тургенев показал «крушение Базарова на rendez-vous»<sup>1</sup>. Не принимая упрощенно-социологизирующей трактовки своих сюжетов и героев, Тургенев в «Отцах и детях» выводит сильного человека, революционера, и он оказывается тоже бессилён перед роком любви и смерти.

Наиболее наглядная антитеза романа — скептик против романтика. Евгений Базаров после долгого перерыва восстанавливает в русском романе тип воинствующего скептика-отрицателя, который был впервые воплощён Евгением Онегиным. Антипод скептика у Тургенева не один, их сразу трое: все Кирсановы — усадебные романтики, в том числе и Аркадий. Нигилизм его — лишь молодёжный жаргон. Связь этого персонажа с Ленским тонко почувствовал Проспер Мериме, написавший (в предисловии к французскому переводу «Отцов и детей») о будущем Аркадия: «Его [Базарова] ученик, воспитанный в презрении к браку, женится на провинциалке, которая будет его водить за нос и сделает вполне счастливым»<sup>2</sup>. Фактически это цитата из Пушкина, любимого поэта Мериме: «в деревне счастлив и рогат. . .». Мериме сразу уловил связь нового романа Тургенева с пушкинской традицией, чего многие не понимают по сей день.

Дуэль, вызванная тем, что Базаров шутя поцеловал Феничку, напоминает о бальной интрижке Онегина с Ольгой и вызове Ленского. Базаров так же недоволен своим согласием на дуэль, как был недоволен в аналогичных обстоятельствах Онегин. Секундант Павла Петровича — его лакей, как Гильо у Онегина. Гибель Ленского и «тоска сердечных угрызений» у Онегина свидетельствовали о серьёзности конфликта. В «Отцах и детях» Базаров

<sup>1</sup>Мысляков В. А. Базаров на rendez-vous. Русская литература, 1975, № I, с. 92.

<sup>2</sup>Мериме П. Собр.соч. в 6 тт. Т. II. М., 1963, с. 236.

прострелил ляжку Павла Петровича, отчего тот на миг потерял сознание. Весь этот эпизод у Тургенева — снижающая парафраза онегинской дуэли (в повести «Бретёр» парафраза той же онегинской дуэли не заключала в себе иронии).

Скептик и сенсуалист, Базаров хвалит фигуру Одинцовой как идеальную иллюстрацию к уроку анатомии. Демонстративное подчёркивание «низких тем» характерно для Онегина: «Боюсь, брусничная вода / Мне не наделала б вреда». Такими физиологическими насмешками Базаров остужает пыл романтиков, как это делали Онегин, Печорин, Петр Адуев (но не Бельтов и не Рудин). «Об одном тебя прошу — не говори красиво!» — вот девиз всех интеллектуальных насмешников. Этот демонстративный антиэстетизм — одно из их главных отличий от «лишних людей».

Базаров против Кирсановых — самая наглядная антитеза романа, но главной остаётся антитеза интеллекта и любви. Презрение Базарова к любви равноценно высокомерному отказу Онегина от любви Татьяны. Базаров побеждён и наказан любовью, подобно Онегину, но в противоположность Бельтову или Рудину, которые спасовали перед любовью.

В отличие от Онегина, Базаров не может пасть к ногам любимой женщины: убеждения не позволяют. Но и этот идейный человек после крушения своих надежд ведёт себя нелогично, вновь возвращается в Никольское и угрюмо изнывает рядом с желанной, но холодной женщиной. Положение его безвыходно.

Отсюда — пресловутый «конец Базарова». «Находясь во власти апатии, безразличия, Базаров совершает непростительную для медика оплошность, приводящую его к смерти», пишет В. А. Мысляков. Конец Базарова «непосредственно связывается писателем с любовным крушением героя»<sup>1</sup>. Призвание Одинцовой перед смертью — это такое же признание своей непоправимой ошибки, как письмо Онегина к Татьяне!

Итак, в антитезе скептика и романтика Базаров побеждает, но в главной антитезе терпит поражение, которое в то же время трагически утверждает нравственную силу героя.

Гармоническое равновесие драматизма, мягкого юмора и лирики делает «Отцов и детей» одним из чудес искусства и узаконивает сравнение с романом Пушкина. «Отцы и дети» явили миру нового героя — русского революционного демократа, «Онегина шестидесятых годов».

Скептик-демократ потому так естественно наследует интеллектуальному скептику онегинского типа, что в исторической действительности разночинцы полностью заменили дворянских революционеров.

Декабристы стали священными именами; в собственном классе они больше не имели наследников.

К сопоставлению Евгения Базарова с Евгением Онегиным совершенно иными путями пришёл Н. Д. Тамарченко: «В созданной Тургеневым картине мира становление творческой активности и свободы человека не обособляет его, а приобщает к целому: в основе художественной действительности лежит представление о единстве национальной жизни;

<sup>1</sup>Мысляков В. А. Базаров на rendez-vous, с. 87.

противоположности гармонически уравниваются в финале произведения. Эти особенности сближают роман с традицией, идущей от «Евгения Онегина». Нечто онегинское есть в странничестве и хандре Базарова, в столкновении рассудочного скептицизма его убеждений и внутренней склонности к «романтизму», поскольку у Тургенева, как и у Пушкина, мир народной жизни (в своей основе, а не внешних современных проявлениях) понят как таинственная стихия, подчинённая законам природы и чуждая рационалистическому сознанию». Исследователь бегло касается и вопроса, основного для нашей работы: «... черты, близкие пушкинскому роману, имеет и любовная ситуация в «Отцах и детях». При всех различиях, связанных с новой эпохой, Базаров восходит к онегинскому типу «русского скитальца», страдальца русской сознательной жизни»<sup>1</sup>.

По нашему мнению, «Отцы и дети» — обновление онегинской фабулы. Роман Тургенева стал центром соотнесения для Гончарова, Чернышевского, Достоевского и целого ряда других писателей: они не обязательно следовали «Отцам и детям», но необходимо учитывали роман, так или иначе отвечая феномену Базарова.

Нерешённость аграрного вопроса в пореформенной России, политическая монополия дворянства в складывающемся буржуазном обществе, авторитетность усадебной культуры и другие причины обусловили продолжение усадебной темы и характерной фабулы в русской литературе. Враждебное отношение к капитализму выразилось в тяге к сохранению и культивированию тех или иных форм патриархального быта.

В 1869 году вышел «Обрыв» — формально самый пушкинский роман из «трилогии» Гончарова, но духовно наиболее далекий от Пушкина.

Сам Гончаров признавал, что в «Обрыве» написал Веру и Марфиньку по готовым образцам Татьяны и Ольги Лариных. Райский — ещё один вариант Ленского, с традиционными для «лишних людей» чертами влюбчивости, безволия и детского эгоизма. В финале автор, не скрывая своих симпатий к романтику-идеалисту, декларирует его перерождение к новой жизни. Напротив, Пришельца Извне стареющий Гончаров изобразил с позиций, противоположных тургеневским. Чтобы сделать полемику более понятной, он придал Марку Волохову некоторые черты сходства с Базаровым, причём резко снизил тип демократа.

Не раз уже указывалось на сходство сюжета «Обрыва» с «Рудиным» и особенно с «Отцами и детьми». Тема дилетантизма художника, не способного к творческому усилию, возникла ещё в биографии Бельтова. Вообще развитие типа романтика-идеалиста образует прямую линию: Ленский — Бельтов — Рудин — Райский.

Вслед за Тургеневым, Гончаров в «Обрыве» противопоставил своему романтику уже не честного дельца (как в «Обломове»), а грубого «нигилиста». В соответствии с пушкинским фабульным прототипом, герои-антиподы в «Обрыве» испытывают интерес друг к другу и даже на время сближаются.

Штольца заменил идеальный помещик Тушин, которому насильственно приданы черты рыцаря и филантропа, вплоть до сравнения его с Робертом Оуэном. И этот делец, и ро-

<sup>1</sup>Тамарченко Н. Д. «Отцы и дети» И. С. Тургенева и пути русского романа. — В кн.: Проблемы литературных жанров» Томск, 1975, с. 750.

мантик находятся в одном лагере — в лагере порядочных людей, а им противостоит беспардонный похититель чужих яблок и красивых девушек. Таким образом, прежняя антитеза романтиков и деловых людей в «Обрыве» снимается, те и другие сближены, и возникает новая оппозиция: «джентльмены» против «негодяев» (личные симпатии автора подчёркнуты и акцентированы, как никогда ранее).

В «Обрыве» прямо отразилась старушка Ларина из романа Пушкина «Евгений Онегин»; всем памятна ироническая симпатия поэта к чете Лариных, его шутовское описание метаморфозы сентиментальной барышни, ставшей рачительной хозяйкой и властной помещицей. Даже сам Онегин снисходительно отнёсся к добродушной вдове бригадира Ларина:

«Скорей! пошел, пошел, Андрюшка!  
Какие глупые места!  
А кстати: Ларина проста,  
Но очень милая старушка. . . »

А кстати: почему «кстати»? Случайно ли Онегин после «глупых» мест сразу вспомнил простую, но милую бригадиршу? Из всего сказанного о ней и её круге явствует, что тёплая симпатия поэта в этом случае соединяется с насмешкой и что старушка Ларина вполне соответствует характеру местности.

Из милой, но незначительной старушки, подробно развёртывая её характеристику в картины и диалоги, Гончаров сделал импозантную бабушку Татьяну Марковну Бережкову с её природным умом и римским величием характера. По социально-психологической сущности образ бабушки прямо развивает старушку Ларину, но по идейной заданности возносится на первое место в романе. Вот кто стал совестью гончаровского романа — превознесённая Бригадирша!

В «Онегине» высшей нравственной инстанцией была передовая женщина, в «Обрыве» мы видим её жалкой и униженной, она прячется под крыло Великой Клушки. «Обрыв» — самый викторианский роман в России, открыто зовущий к реставрации усадебного рая.

Скептик-нигилист приобрёл черты разбойника из страшного сна Татьяны. В «Обрыве» этот злодей одерживает временную победу над добродетелью, которая затем оборачивается его поражением.

Вера — девушка волевая, целеустремлённая; поведение её определяется «честолюбием сердца» — стремлением подчинить себе Марка, укротить и исправить: это борьба интеллектов в форме любовной страсти.

Очень важно преобразование усадебного хронотопа в «Обрыве». Три фокуса пространства — Петербург, провинциальный город и усадьба. Последняя преобладает, и не может не поразить прочность традиционной топки в описании Малиновки: «какой эдем распахнулся ему в этом уголке. . . » Снова Эдем и «уголок»!

Но топографическим центром усадебного хронотопа были сад и беседка. В «Обрыве» беседку заменило иное место любовных встреч — пугающая карикатура на грот купидона,

тёмный и сырой обрыв. Тем самым Гончаров ввёл чуждую усадебному хронотопу вертикальную пространственную характеристику, обычно связанную с городским локусом и мотивом падения (особенно наглядно — в «Соборе Парижской Богоматери» Гюго). Спокойная горизонталь усадебного ландшафта круто обрывается в таинственную бездну, где героиню подстерегает алчный хищник с заряженным ружьём. Гончаровский усадебный рай непосредственно граничит с адом.

Автор навязчиво растолковывает читателю свою пейзажную аллегию. Неверно говорить о «символике» обрыва, это именно аллегория, плоская и однозначная. На все лады повторяет и варьирует Гончаров тему падения, причём под физическим падением подразумевается нравственное. Писатель-реалист впадает в напыщенность и декламацию, ему изменяет чувство юмора. В «Обрыве» всё менее забавны персонажи, зато всё более смешон повествователь с его манерами гувернантки («Ты упадёшь с обрыва, там круто», — ведь это предостерегает всех благородных русских девиц не Райский, а Иван Александрович Гончаров). Это ревизия пушкинской традиции в охранительном духе.

Наигранный оптимизм в финале «Обрыва» не даёт никакого реального решения поставленных проблем. Эта благонамеренная утопия, хотел того автор или не хотел, стала эталоном антинигилистического романа. Ведь последний эксплуатирует грубо деформированную онегинскую фабулу: в этой версии обязательны ошибка героини, преступная страсть и разоблачение нигилиста, который постепенно превращается в грязного коллекционера невинностей вплоть до арцыбашевского Санина. Тогда как в русской общественной жизни революционное движение, несмотря на все его ошибки и зигзаги, непрерывно набирало силу, в антинигилистическом романе неизменно торжествовала голубая Добродетель с густыми эполетами.

Другая версия той же онегинской фабулы, отвечавшая её исходному смыслу, ответвилась от романов Тургенева и получила развитие в народническом романе. Многие его герои напоминают Базарова<sup>1</sup>. Часто цитируется яркая картина запустения дворянского гнезда в «Смене» Эртеля (1891), ряд героев народнических романов представляют собой сниженные варианты тургеневских «лишних людей», вроде того же Андрея Мансурова из «Смены», убитого случайной пулей в публичном доме. Традиция усадебного романа деградирует. Либеральная беллетристика банализирует фабулу и сводит её к антитезе слабохарактерного мужчины и волевой женщины, что уже более напоминает Захер-Мазоха, чем Тургенева.

В начале XX века Ю. Айхенвальд, осмеяв Рудина и Базарова, вообще всё социально-политическое содержание творчества Тургенева, свою довольно презрительную характеристику завершил словами: «Сладкий запах лип, и вообще эти любимые тургеневские липы, и старый сад, и старинный ланнеровский вальс в истоме “незаснувшей ночи”, (...) и все эти сирени и беседки, освящённые тургеневской любовью, и пруд из «Затишья», и тихая Лиза в тишине монастыря, и усадьба, дворянское гнездо, и как душа всему этому, фея усадьбы,

<sup>1</sup>См.: История русского романа. Ч. II., с. 459; Назарова Л. Н. Тургенев и русская литература конца XIX века-начала XX. Л., 1979.

молодая девушка, — всё это духовно не умирает. . . » («Силуэты русских писателей»)» Вот за что критик треплет по плечу Тургенева — за поэзию «утраченного рая».

Буржуазный читатель любит помечтать над Тургеневым, воображая себя красиво уга-сающим «лишним человеком». Снобизм мещанской аудитории, оплевавшей идеалы Тургенева, щадил его поэзию умирающей культуры — но поэзию, сведённую к набору штампов.

Автоматизация тургеневского стиля и одновременно забвение или чисто внешнее продолжение высоких идеалов Тургенева вызвали активную реакцию Чехова в «Доме с мезонином» (1896).

Этот знаменитый рассказ сразу привлёк внимание современников своими «тургеневскими чертами» и тонкой поэтической прелестью. Рассказ явно связан с тургеневской традицией, и Чехов, по сути дела, подчёркивает это, описывая «длинную липовую аллею», картину запустения старого поместья, «белый дом с террасой и с мезонином», «широкий пруд с купальней». «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве». Потом две девушки у старинных ворот со львами — «и мне показалось, что и эти два милых лица мне давно уже знакомы».

Рассказчик не ошибся: они ему знакомы, как и всей России, — это тургеневские девушки, ожившие героини Тургенева.

Затем наше внимание привлекает вялый и апатичный болтун Белокуров, который жалуется, что «он нигде и ни в ком не встречает сочувствия»; это подражатель «лишних людей», наподобие Лаевского в «Дуэли». Менее литературен сам рассказчик, художник-пейзажист, скептически отрицающий смысл «малых дел». В сочетании с двумя сёстрами образуется классическая «четырёхперсонажная схема», напоминающая систему характеров «Евгения Онегина», но окрашенная различными влияниями всей литературы века, особенно Тургенева. Традиционна антитеза унылого идеалиста и скептика, а также резкое различие двух сестер, одна из которых — земская деятельница, полупародийная Татьяна (та тоже «бедным помогала»), а другая — простое и естественное существо типа Ольги. Можно сравнить их также с гончаровской Верой и Марфинькой; в отношении Лиды Волчаниновой к художнику есть нечто от сурово-иронического отношения Веры к Райскому — только сам художник на Райского не похож.

Да и вообще сюжет развёртывается нетрадиционно, в диспозиции характеров наблюдается новое пересечение связей. Скептик, отрицающий весь современный уклад жизни, но бездеятельный из отвращения к хлопотливым самообманам интеллигенции, полюбил именно простенькую Мисюсю, а не красивую и прогрессивную Лиду. Видимо, это уязвило Лиду, потому что в этой передовой, умной девушке внезапно открывается бездна чёрствой бессердечности: как бы ни скромничал Чехов, мы понимаем, что он ненавидит эту деспотическую благотворительницу и никогда не признает за нею права распоряжаться судьбами других людей.

Он «молча» (т. е. без комментариев) сталкивает все благодеяния и «политические» проекты Лиды с её жестокостью к собственной сестре. Нет, не любит она народа, как и вообще

никого не любит, кроме себя. Недаром родная мать её боится. И вовсе не земскую деятельность осуждает Чехов (он сам в ней участвовал), а именно реальный тип показательной деятельницы. В кульминации рассказа — сцене диктовки, где одна фраза диктуется раз в семь дольше, чем это может быть на самом деле, — Чехов добивается того, что у читателя возникает почти физическое отвращение к Лиде.

Антитеза высокомерного интеллекта и любви строится по-новому и сюжетно Чеховым не разрешается. Однако, прибегнув к насилию против любви, интеллект тем самым уже потерпел позорное моральное поражение: мудрость убеждает, и только ложная мудрость насилует. Острота эффекта в том, что воплощением интеллекта сделана «очень красивая» девушка с целой копной каштановых волос и маленьким, изящно очерченным ртом. Потрясает эта жестокость красивой девушки, этот интеллектуальный садизм. Чехов считает ненормальным, когда принципы ставятся выше человека, долг выше любви, идея выше природы. Он дискредитирует и самоцельную «общественную деятельность», не согретую человеческим теплом. Тем самым, он опровергает банализованный усадебный сюжет.

Заметим, что в двух антитезах этой фабульной традиции (скептик против романтика, интеллект против любви) общим участником был герой-скептик, который «побеждал» романтика, но терпел поражение в любви. В «Доме с мезонином» скептик сам выступает противником высокомерного интеллекта, сам любит, и у него есть своя вера, свои упования. Тем самым, скептицизм оказывается наиболее радикальным отрицанием настоящего во имя будущего, т. е. внешней формой нового идеала. Для нас ясно, что ложная мудрость Лиды — только форма нового, злобного эгоцентризма, чуждого женственности и любви.

Все традиционные функции персонажей опровергаются Чеховым: идеалист Белокуров — ленивый и пустой обыватель в роли «лишнего человека»; скептик-рассказчик фактически оказывается человеком сильных чувств и глубоких убеждений; недалёкая сельская барышня типа Ольги — это воплощённая поэзия юности и чистоты; Лида, передовая девушка из тургеневских героинь, показана холодным и жестоким созданием, ложный ум которого скрывает бесконечно тщеславную и эгоистичную душу.

Чехов очень хорошо знал, что он делает. В результате его писательской деятельности становилась невозможной банальность эпигонского, опошленного реализма. Тургенева он любил и уважал, но кукольную комедию буржуазной интеллигенции, разыгрывавшей свою жизнь по вульгаризованным тургеневским сюжетам, глубоко презирал. «Дом с мезонином» лишил усадебный сюжет его прежней общественной значимости и авторитетности. Никто уже более не мог базнаказанно притворяться тургеневским героем, трудно стало писать и о бледных девушках со сверкающими глазами, героинях общественного служения. История онегинской фабулы пришла к своему концу.

Но в литературе почти ничто не исчезает бесследно. Чистый тон элегического идейного романа Тургенева вместе с реликтами его фабул сохранялся в русской поэзии. Лирико-символическая поэма А. Блока «Соловьиный сад» воскресила тургеневские мотивы отречения, борьбы любви и долга, опоздания к жизненно важному делу (ср. «Дворянское гнездо»).

Непосредственно к онегинской фабуле и её тургеневским интерпретациям восходит «Анна Онегина» С. Есенина, лирико-историческая поэма с её «любовным несовпадением» и мелодией смутной надежды на счастье в финале.

Для всей истории онегинской фабулы (или романа русской усадьбы) характерна тоска по «потерянному раю» ушедшей национально-патриархальной жизни в сочетании с неотвратимым движением вперёд; более того, сама «память о рае», идеалы любви и верности — это необходимая опора для нашей надежды на будущее. Успешное движение вперёд нуждается в выборе и сохранении ценнейших традиций прошлого.

## II. Ограбление бедняка

Самсон Вырин из повести Пушкина «Станционный смотритель» может быть назван первым «маленьким человеком» в русской литературе. До Пушкина «маленькие люди» и в западноевропейской, и в русской литературе изображались только в комическом или сентиментально-условном плане. Пушкин впервые сделал «маленького человека» своеобразным трагическим героем, стоящим в центре сюжета.

Сломав традиционный сентиментальный сюжет о «соблазненной и покинутой» девушке из народа<sup>1</sup>, Пушкин изобразил благополучную жизнь Дуни с Минским. Тем самым он подчеркнул, что «Станционный смотритель» это не вариация «Бедной Лизы» и что судьба Дуни его не беспокоит. Пушкинский финал заостряет наше внимание на той «незаметной трагедии», которую стыдливо и угрюмо спрятал от людей Самсон Вырин, запил горьким вином и унёс в могилу.

Смысл повести — вовсе не проповедь смирения. Пушкин здесь очень сдержанно выразил гуманистическое требование о внимании ко всякой человеческой личности. Способ изображения людей в «Повестях Белкина» уравнивает аристократов и гробовщиков, чиновников 14-го класса и помещиков. Не желая впадать в приторную и фальшивую чувствительность по отношению к персонажам из низших сословий, Пушкин изображает их подчеркнута прозаически. Такая прозаичность, простота и фактичность изложения направлены на то, чтобы читатель сам почувствовал **скрытую поэзию рассказа**. Особая нагрузка при этом падает на малые события фабулы, на детали и оттенки. Как известно, А. Лежнев считал, что в пушкинском пейзаже — эмоция подспудная, как и у Чехова; только у Чехова это сознательный принцип, а у Пушкина — побочное следствие<sup>2</sup>. Не вдаваясь в суть этой сложной проблемы, заметим лишь, что пушкинский подтекст наблюдается не только в пейзаже.

Сдержанность рассказа у Пушкина обладает обаянием мужественной скромности. Если бы Пушкин умилялся над сюжетом, проливал бы слёзы над бедствиями своих героев и вообще вёл бы себя как всякий «порядочный» прозаик той эпохи, то он, конечно, лег-

<sup>1</sup>См. об этом: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.-Л. 1966; Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.-Л., 1962.

<sup>2</sup>Лежнев А. Проза Пушкина (опыт стилистического исследования). Издание второе. М., 1966.

ко завоевал бы читающую публику 30-х годов прошлого века, но не смог бы тронуть нас сегодня.

Трогательное и патетическое — две главных струны, на которых разыгран «Станционный смотритель», но, во-первых, Пушкина и нас трогает не то, что трогало Карамзина, во-вторых, трогательное и патетическое у Пушкина умеряется юмором и иронией.

До него публику умиляла обманутая любовь чистой сердцем простолюдинки. Пушкин, опровергая шаблон, выводит четырнадцатилетнюю кокетку, которая охотно целуется в сенах с проезжающими, а в Петербурге, когда она наматывает кудри Минского «на свои сверкающие пальцы», Дуня скорее великолепна, чем трогательна.

Трогательный старик Вырин, когда он обнаруживает за обшлагом рукава пачку смятых ассигнаций и со слезами негодования (карамзинская деталь) бросает и топчет эти деньги. «Отошед несколько шагов, он остановился, подумал. . . и воротился. . . но ассигнаций уже не было». Эти многоточия пушкинской фразы функционально равны знаменитым паузам чеховских пьес: правду говорят, что у настоящих мастеров пунктуация обладает своим изяществом. Ассигнации, за которыми воротился Самсон Вырин, украдены у него «хорошо одетым молодым человеком», тут же умчавшимся на извозчике.

Этот маленький эпизод поразил Достоевского, который дважды использовал мотив «попранья денег»: в комическом плане — с Фомой Опискиным («Село Степанчиково») и в трагическом — с капитаном Снегирёвым («Братья Карамазовы»). Но ведь у Пушкина в этой ситуации главное — не борьба нужды с гордостью, не само отвержение денег, а наглое ограбление бедняка хорошо одетым молодым человеком.

Ибо таким же ограблением было отнятие у Самсона Вырина его единственного сокровища — ненаглядной дочери. Что из того, что она сама полюбила гусара? Думается, справедливо указал Н. Я. Берковский на внешний характер счастья Дуни в финале. С её запоздалым раскаянием на могиле отца прямо связана концовка скромного повествования: «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

Как-то проходит мимо внимания исследователей тот факт, что рассказчик пожалел впустую истраченное время и деньги, узнав о смерти Вырина, но перестал жалеть, услышав рассказ мальчишки о красивой барыне, которая «легла здесь и лежала долго» (вот это трогает до слёз, тогда как «Бедная Лиза» нагоняет зевоту). Почему он перестаёт жалеть о времени и деньгах? Потому что наглядно убедился в том, что всё же есть на свете совесть, раскаяние и сознание вины (увы, слишком позднее).

В. В. Гишпиус прав, когда указывает, что в «Станционном смотрителе» Пушкин принципиально отказывается от всякого морализирования<sup>1</sup>. Но от сочувствия своему герою Пушкин не отказывался.

Общеизвестно, что от Самсона Вырина произошли и Акакий Акакиевич в «Шинели» Гоголя, и Макар Девушкин в «Бедных людях» Достоевского, и бедные чиновники натуральной школы, и Мармеладов в «Преступлении и наказании». «Бедные люди», а в особенности

<sup>1</sup>Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока, с. 21.

“Униженные и оскорбленные”, не только повторяют ситуацию “Станционного смотрителя”, но и действительно развивают с необычайным разнообразием и тонкостью многое из того, что лишь намечено у Пушкина»<sup>1</sup>.

Сентиментальную фабулу о соблазнении простой девушки аристократом Пушкин полностью трансформировал: любовной истории девушки дал благополучный исход и тем снял центральный мотив соблазнения; центром сюжета сделал трагическую ситуацию покинутого отца, пытающегося вернуть свою дочь, но бессильного перед социальными отношениями, фактически даже бесправного. Отметим, что когда хорошо одетый человек прыгнул в дрожки и закричал извозчику «Пошёл!» то Самсон Вырин «за ним не погнался». Точно так же — ниже: «Приятель его советовал ему жаловаться; но смотритель подумал, махнул рукой и решился отступить». Почему он отступился, нам объяснит впоследствии «Шинель» Гоголя.

Указанными переменами в традиционной сентиментальной фабуле Пушкин создал новую фабулу — фабулу об ограблении бедняка. Её главная ситуация может быть названа «ситуацией покинутого» (не обязательно отца), т. е. ситуацией трагического одиночества. Доминанта фабулы — бессильный бунт ограбленного бедняка против необоримых обстоятельств. Несравненно сильнее и трагичнее Пушкин развернул эту фабулу и этот бунт в великой поэме «Медный всадник», которую сам определил как «петербургскую повесть».

Отличие поэмы от «Станционного смотрителя», кроме стихотворной формы, общей масштабности замысла и усиления трагического звучания, сводится к трём сюжетным характеристикам: 1) к важности исторического элемента в прологе; 2) к особой роли Петербурга в поэме-повести; 3) к фантастико-символическому характеру «Медного всадника».

Ещё Белинский точно определил своеобразие поэмы: «Главный герой её — Петербург»<sup>2</sup>. К «Медному всаднику» возводят литературоведческое понятие, известное своею многозначностью и неопределённостью — «петербургская легенда» (иногда «петербургский миф»). Обычно оно применяется к художественной литературе. Между тем, трагическая тема Петербурга у Пушкина возникла из позднефольклорных источников, прямо связанных с деятельностью царя Петра I, основанием и стремительным ростом Петербурга и с другими историческими событиями. Фольклорно-мифологические и социально-исторические истоки «Медного всадника», а также резкая переакцентировка, произведённая Пушкиным и в легенде, и в классицистской традиции, детально освещены автором этих строк в статье «Петербургская легенда и литературная традиция», где приведена и часть научной литературы вопроса<sup>3</sup>. Во избежание повторений мы здесь будем лишь кратко ссылаться на эту статью.

По нашему мнению, Пушкин принципиально отказался в «Медном всаднике» от классицистского противопоставления «героя» и «стихий» (ср. «Петроград» Шевырёва). Во-первых, в «петербургской повести» Пушкина исторический Пётр заменяется бронзовым кумиром, а во-вторых, кумиру противостоит не стихия, а бедный Евгений. Если в оппозиции «герой-стихия» Пётр представлял человечество (организующую силу прогресса), то в оп-

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полное собр. соч. Т. VII, с. 542.

<sup>3</sup> В сб.: Традиции и новаторство. Вып. III, Уфа, 1975, с. 122–135.

позиции «герой — маленький человек» возникает совершенно иное отношение. Формулой «властелин судьбы» Пушкин снимает антитезу героя и стихии, и этот «властелин судьбы» всю ночь преследует Евгения, несчастного протестанта против судьбы.

Царившее в фольклорной легенде, широко использованной декабристским романтизмом, отношение мифического союза между стихией и народом у Пушкина перевернуто: стихия враждебна вовсе не Медному всаднику, а простому человеку. Историческая необходимость — против личности. Если в революционных аллегориях А. И. Одоевского («И день настал. . .»), Печерина («Торжество смерти») и Огарёва («Памяти Рылеева») наводнение было символом революционной стихии, неизбежной мести Провидения тиранам России, то у Пушкина ярость стихий направляется против народа:

. . . Народ  
Зрит божий гнев и казни ждет.

Несомненно, противоречие между вступлением к поэме и картиной наводнения. Если во вступлении гигант-преобразователь был сходен с классической фигурой «победителя стихии» (великого культурного героя), то в картине наводнения перед нами — «кумир на бронзовом коне». Он не борется с судьбой, он «мощный властелин судьбы», и подверженность Петербурга периодическим потопам — условие, изначально принятое Петром: жертвы входят в расчёт его победы, как шестьдесят тысяч мужиков, умерших при построении Петербурга от голода и болезней. Поэтому Медный всадник выглядит среди бушевания стихии столь величественно равнодушным.

Центральный символ фольклорной петербургской легенды — наводнение — вступает в новые отношения с героем и с народом, подчиняясь новому символу — Медному всаднику — и группируясь с ним в **одну силу**, противоположную «маленькому человеку»<sup>1</sup>.

Независимо от нас аналогичные мысли развиваются в более позднем исследовании И. Л. Альми: «Пётр — “строитель чудотворный” — несомненный антагонист разрушительных сил природы. Это декларировано “Вступлением” (. . .). Но в последней трети поэмы происходит неуловимый сдвиг. Вопреки обычной логике, мыслью безумца “кумир на бронзовом коне” объединяется с бунтующими волнами. Причём подаётся это не как “чистый”, ни к чему не обязывающий бред, — мысль тщательно разработана, мотивирована автором»<sup>2</sup>.

И. Л. Альми хорошо аргументирует своё наблюдение, и только непоследовательностью исследовательницы можно объяснить то, что сюжетная функция наводнения размывается в статье: оказывается, разрушительная стихия бунтует и против стеснительных оков «стройного города», и с безумным Евгением — против строителя чудотворного, и «с Медным всадником — против бедного безумца»<sup>3</sup>. Станным образом И. Л. Альми не замечает алогического оттенка, возникающего в её мысли: стихия вместе с Медным всадником бун-

<sup>1</sup>См. об этом подробнее: Назиров Р. Г. Петербургская легенда и литературная традиция. В указанном сборнике, с. 129–130.

<sup>2</sup>Альми И. Л. Образ стихии в поэме «Медный всадник». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 25.

<sup>3</sup>Там же, с. 27.

тует против бедного безумца. Против него она и «не собиралась» бунтовать, она его просто давит.

Идущее от В. Брюсова мнение о связи бунта Евгения с бунтом Невы<sup>1</sup> неисторично: оно механически накладывает пушкинскую поэму на стереотип романтической традиции, недооценивая коренного перелома, произведённого Пушкиным в этой традиции. Утверждения Брюсова о ничтожестве Евгения лишний раз показывают нам, что поэт-пушкинист рассматривал «Медного всадника» в терминах допушкинской оппозиции «герой — стихия» и остался глух к основной новации Пушкина.

Нет, Евгений — не ничтожество. Прав Г. А. Гуковский: «Отдельный человек, будучи одним из многих, всё же вмещает в себя высшие конфликты бытия»<sup>2</sup>. Противостояние Евгения страшному кумиру означает колоссальное возвышение страдающей личности. Бунт Евгения безумен, но в то же время это трагедия, гибель героя возвышенно печальна.

Мы не случайно сказали «героя»: именно Евгений — «герой» поэмы, а не кумир на бронзовом коне. Нужна была пушкинская дерзость, чтобы ввести привычный ещё со времён Жан-Поля тип «маленького человека» в столь высокий символический ряд.

Сюжет «Медного всадника» — мечта о счастье «маленького человека», внезапно падающий на него удар судьбы и ничем не заслуженная катастрофа, трагическое одиночество героя среди равнодушного мира, безумный бунт и затем отчаяние, гибель.

Теми же самыми понятиями полностью покрывается сюжет «Станционного смотрителя», несмотря на коренное различие реалий.

Таким образом, повесть о Самсоне Вырине и поэма о бедном Евгении составляют единый фабульный инвариант, ставший началом большой традиции. И первым эту фабулу развил Гоголь.

Ситуация трагического одиночества в «Станционном смотрителе» и «Медном всаднике» есть состояние лишённости, когда у героя похищено, отнято любимое существо, составляющее смысл его жизни. Но кто бы и каким бы способом ни отнимал сокровище героя, его «бедное богатство» (слово из «Записок сумасшедшего» Гоголя), «маленький человек» неизменно оказывается жертвой сверхличных сил, фатально понимаемых социально-исторических обстоятельств.

«Шинель» Гоголя пушкинскую фабулу переводит из сферы философской символики в сферу быта. Символика при этом остаётся на втором плане, прячется в анекдотах, предметах обихода, наконец, в одежде как носительнице самого распространённого и никем не замечаемого социального символизма. Центральным символом повести Гоголя становится форменная шинель чиновника.

<sup>1</sup>Брюсов В. Мой Пушкин. М.-Л., 1929, с. 78.

<sup>2</sup>Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 400.

Специальную работу интересующему нас вопросу посвятил Н. В. Фридман — «Влияние “Медного всадника” Пушкина в “Шинели” Гоголя»<sup>1</sup>. Статья заслуживает самого серьёзного рассмотрения.

Прежде всего отметим, что Н. В. Фридман блестяще справился со своей главной задачей — демонстрацией близости «Шинели» к «Медному всаднику». В обоих произведениях исследователь выделяет «мотив гибели мечты», постоянный эпитет «бедный», изображение «робости» героев и назревающего в глубинах их сознания «духа протеста» и многое другое. Н. В. Фридман настаивает также на сходстве методов и сюжетов: «... “Шинель” — петербургская повесть, теснейшим образом связанная реалистическим методом с “Медным всадником”. (...) И трагизм этих сюжетов связан с бедственной социальной судьбой героев. В основе обоих произведений лежит неожиданное катастрофическое событие, лишаящее маленького человека всех его скромных достижений (гибель «ветхого домика», кража шинели). Это событие приводит героев к сильнейшему моральному потрясению, а затем и смерти» (Фридман, 174). Тут сразу напрашивается и возражение: вместе с «ветхим домиком» погибли Параша и её мать. Нельзя их отождествлять с шинелью; именно карикатурность идеала Башмачкина отражает иную авторскую позицию Гоголя.

Вызывает недоумение и такое положение цитируемой статьи: «В эту реалистическую бытопись в обоих произведениях вкраплены мотивы фантастики» (Фридман, 175). Что значит это стыдливое «вкраплены»? Исследователь явно склонен преуменьшать первостепенную роль фантастики и символа как в «Медном всаднике», так и в «Шинели». За этой минимализацией невольно чудится комически-извиняющаяся ужимка литературоведа, которому «неудобно», что и Пушкин, и Гоголь дают кульминацию своих «петербургских повестей» в фантастическом плане. Однако для извинений нет причин, ибо реализму нечего «стесняться» символа, гротеска, фантастики.

Мы полностью разделяем мнение Н. В. Фридмана о тесной связи «Шинели» с «Медным всадником»; всё же эта в целом хорошая статья вызывает ряд возражений, ибо она фактически игнорирует различие художественных систем Пушкина и Гоголя.

Реализм Пушкина — это реализм «классического типа», тогда как реализм Гоголя связан с романтизмом. Оживающая статуя Петра мотивирована безумием Евгения, подмигивающую карту в «Пиковой даме» можно понять и как галлюцинацию заболевшего Германа, визит мертвецов — это сновидение гробовщика. Пушкин трактует чудесное с дружеской иронией. У Гоголя граница иллюзии и яви размыта: в «Майской ночи» Левко, проснувшись, держит в руке записку, которую ему дала **приснившаяся** русалка; в «Носе» Гоголь отказался от первоначального обрамления и дал гротескный сюжет без мотивировки сновидением; фантастический финал «Шинели» дан в авторском повествовании. В художественном мире Гоголя вмешательство сверхъестественных сил — вовсе не сон. Не сам ли Гоголь смотрит на Петербург глазами Пискарёва: «... ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все куски без смысла, без толку смешал вместе».

<sup>1</sup>В кн.: Искусство слова. Сборник статей к 80-летию Д. Д. Благого. М., 1973, с. 170–176. Далее в тексте сокращённое указание: Фридман.

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид. . .

Симметрия и ритм подчеркнуты Пушкиным в парадном пейзаже Петербурга. Напротив, **бессмысленность** и хаотичность Петербурга как результат игры дьявольских социальных сил (разделение «демонического» и «социального» здесь просто невозможно) — таково характерное для Гоголя осмысление петербургской легенды. Вечный Обманщик прямо упомянут в конце «Невского проспекта»: «. . . и тогда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде»<sup>1</sup>. Гоголь отказывает Петербургу в величии и исторической целесообразности.

В «Шинели» Гоголь, в противовес Пушкину, изумительно развил один из лейтмотивов петербургской легенды — мотив живого мертвеца. У Гоголя в нём воплощена идея социального возмездия, сквозь мистику проступает угроза, то самое «Ужо тебе!», которое всегда и было идеей легенды. Загробная месть жертв Петербурга грозит его самодовольным властителям — даже «самим тайным советникам». Но у Гоголя происходит новая перемена отношений, конверсия фабулы: 1) маленький человек из преследуемого становится преследователем; 2) он вступает в антагонистические отношения не с бронзовой мировой необходимостью, не с «мировым духом верхом на коне» (каким привиделся Гегелю Наполеон), а с произволом грубой пошлости, с бюрократической дьяволиадой. Она не величественна, она смешна и презренна. Зато призрак-мститель, крадущий шинели, приобретает в финале повести грозное **величие**.

У Петра I были свои важные резоны, процитированные Пушкиным во вступлении к поэме; Гоголя они не интересуют, он не верит в государственные соображения<sup>2</sup> и видит в подавлении человека одно лишь дьявольски-наглое издевательство.

Если у Пушкина бунт Евгения соединяет высшее проявление личности с началом её распада, то у Гоголя предсмертный бунт Башмачкина — это первое пробуждение личности. Больше всего на свете Пушкин боялся безумия, Гоголь всю жизнь заигрывал с безумием, и финал «Шинели» — парадоксально-романтическая апология безумия в форме горького юмора. Несомненно, принцип философско-исторической трактовки темы Петербурга у Пушкина прямо повлиял на петербургские повести Гоголя. Столь же несомненно, что трактовка темы и фабулы у Гоголя во многом **антипушкинская**.

В «Невском проспекте», «Портрете» и «Шинели» Гоголь дал романтико-философскую интерпретацию петербургской легенды: город-призрак, в котором всё обман. В «Невском проспекте» сказано «фантазмагория». Фантазмагоричны не только променады и дворцы:

<sup>1</sup>Для характеристики отличия гоголевского Петербурга от пушкинского не лишне сослаться на оригинальное исследование польского русиста Богдана Гальстера «Petersburg w rismach Mickiewicza i Gogola», где автор обнаруживает разительное совпадение картины Петербурга в творчестве Гоголя и величайшего польского поэта.

<sup>2</sup>Пушкин писал Жуковскому 7 марта 1826 г. из Михайловского: «Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости». Но в «Медном всаднике» он не хранил его «про самого себя», хотя противоречие необходимости по-прежнему считал безумным.

странным светом озарились и закоулки, где петербургские ремесленники Шиллер и Гофман подвергают заслуженной порке петербургского Дон-Жуана. Соединение самой пошлой прозы с самой безудержной фантастикой, особенно гротескная прозаичность фантастики «Носа» предвещают уже кафкианскую обыденность абсурда.

Возвращаясь к сопоставлению «Медного всадника» с «Шинелью», добавим, что кроме пушкинского влияния в «Шинели» есть и полемика с Пушкиным. Poleмика выразилась в конверсии фабулы, в перенесении бунта героя на посмертный «фантастический анекдот», в парадоксальной апологии безумия и т. д. В первом разделе мы уже отмечали, что «Онегин» побудил Гоголя создать собственную вариацию усадебной идиллии — «Старосветских помещиков». Сходно обстоит дело с «Медным всадником»: откликаясь на него в «Шинели», Гоголь не мог в точности копировать Пушкина. У Гоголя была иная культура, иное мировоззрение, иная поэзия. Пушкинская «мудрость» (историзм и объективность) были недоступны Гоголю: весь он — крик ярости, воплощённый протест, подчёркнутый, а не смягчённый его жутким смехом. Гоголевский экспрессионизм включает в себе гримасу и судорогу XX века.

Кроме соотнесения «Шинели» с пушкинской поэмой, необходимо учитывать и самостоятельную связь Гоголя с фольклором Петербурга. В допушкинской петербургской легенде Гоголь усилил мистико-протестантский элемент, т. е. **заострил идею возмездия**. «В гротескно-фантастическом эпилоге... звучит мотив справедливого возмездия»<sup>1</sup>.

Таким образом, в «Станционном смотрителе» и «Медном всаднике» Пушкина, а затем — под их влиянием — в «Шинели» Гоголя сложилась важная фабульная традиция русской прозы; в основе этой фабулы — ограбление бедняка, у которого безличные силы социального зла отнимают последнее достояние. Мотив наводнения «дешифруется», его заменяет социальное зло в форме государственной (бюрократический абсурд) или частной (капитализм). Фальконетова статуя уходит в фон сюжета (она упомянута в «Шинели» Гоголя, и этот сигнал весьма многозначителен). Доминантой фабулы остаётся безумный бунт бедняка; трагизм заключается в одиночестве безумца. Фабула об ограблении бедняка прочно связана с Петербургом.

Её протестующий дух и контрастирует с возвышенно-примирительным духом онегинской фабулы, и дополняет её: ностальгия по утраченному раю национально-патриархального быта прочно «сцепляется» с яростным неприятием деспотической государственной системы «петербургской» династии Романовых.

Большинство русских прозаиков середины XIX века в изображении Петербурга шло за «Шинелью» Гоголя. Почти все они унаследовали «физиологическую» сторону гоголевского Петербурга, но мистика города была им чужда. Так, Писемский в «Тысяче душ» даёт впечатляющую и в основном ироническую социальную панораму Петербурга («мученики честолюбия, денег, утончённого разврата и пустой фланерской жизни»). Но только раз в романе уличная шарманка вызывает смутные ассоциации с петербургской легендой: «Калинович невольно приостановился, ему показалось, что это плачет и стонет душа че-

<sup>1</sup>Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 261.

ловеческая, заключённая среди мрака и снегов этого могильного города». В фольклорной легенде о Петербурге живые мертвецы и призраки первых подневольных строителей города занимали первостепенное место.

Но в целом философско-историческая символика Петербурга живёт за пределами гоголевского направления русской прозы — в основном в лирике. В конце 50-х годов Н. Огарёв в Лондоне пишет своё известное стихотворение «Памяти Рыльева», в конце которого воскрешает давнее пророчество:

Взойдёт гроза на небосклоне,  
И волны на берег с утра  
Нахлынут с бешенством погони,  
И слягут бронзовые кони  
И Николая, и Петра. . .

Иначе говоря, монументы самодержавия падут под ударами революции, которая здесь вновь уподобляется буре и потоцу, как в прежних революционно-романтических аллегориях.

Совершенно иное отражение фольклорной легенды мы находим у Полонского. Его «Миазм» (1868) изображает смерть маленького наследника в аристократическом особняке на Мойке; перед безутешной матерью появляется странный дух — косматый босой мужик в белой рубахе.

«... А сквозь щель, голубка! ведь твоё жилище  
На моих костях,  
Новый дом твой давит старое кладбище —  
Наш отпетый прах. . . »

Это один из мужиков, собранных в дельту Невы по указу Петра и не вынесших мучений на строительстве Петербурга. Он просит прощения у хозяйки:

«Ты меня не бойся — что я? мужичонка!  
Грязен, беден, сгнил,  
Только вздох мой тяжкий твоего ребёнка  
Словно придушил. . . »

Вздох замученного мужика — вечная угроза хозяевам Петербурга. Подлинным наследником Гоголя явился «самый петербургский» из русских писателей — Федор Достоевский. В самом расцвете русского реализма он возродил дух петербургской легенды и дал новую жизнь её мотивам, опираясь на гоголевский синтез гиперболизированной пошлости и фантастики. Но при этом в историко-философском осмыслении темы он возвратился к Пушкину.

В литературе, посвящённой проблеме «Пушкин — Достоевский», заметное место заняло исследование Д. Д. Благого<sup>1</sup>, широко использующее открытия и наблюдения предшественников и в этом смысле отчасти итоговое. Многие в этом исследовании бесспорно, однако порою учёный выдвигает крайние мнения. Вряд ли ему удалось обосновать свой тезис о том, что образ Макара Девушкина «генетически связан не столько с Гоголем, сколько с Пушкиным» (Благой, 469). Полемика Макара с гоголевской «Шинелью» как раз и означает теснейшую связь романа Достоевского с нею. И недаром Макар Девушкин воспринимает образ Башмачкина как пасквиль на самого себя.

Д. Д. Благой, кажется, всерьёз верит негодующей критике Макара Алексеича: «Это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник». На этом Д. Д. Благой прерывает цитату из «Бедных людей», а ведь далее Макар Девушкин опровергал сам себя опасениями, что скоро ему нельзя будет и на улицу выйти — засмеют, т. е. узнают в нём персонажа «Шинели». Зато Макар восхищается «Станционным смотрителем», в котором благодаря чуду пушкинской доброты «маленький человек» не терпит ущерба в своём достоинстве. Совершенно ясно: Макар Девушкин — это **гоголевский персонаж**, который требует, чтобы с ним обращались **по-пушкински**.

Гоголевское влияние полностью преобладает в «Бедных людях», но молодой Достоевский уже спорит со своим учителем и превращает жалкого чиновника из объекта изображения в субъекта повествования. При этом можно говорить об этической ориентации на Пушкина с его уважительным отношением к любому человеческому существу. Вообще успех Достоевского в немалой степени обусловлен тем, что он, вслед за Герценом и Тургеневым, оригинально синтезировал достижения двух главных линий литературного процесса — линии Пушкина и линии Гоголя.

В «Бедных людях» большой объём занимает томительно затянутая экспозиция (гипертрофия экспозиционных элементов типична для реализма: см. «Евгению Гранде» Бальзака). Завязка сюжета — тайная, она вычитывается между строк: Макар Алексеич начинает «слишком» любить Вареньку, эта любовь срастается с его жизнью. Неожиданно наступает кульминация — отъезд Вареньки с господином Быковым. Развязки нет и не нужно; роман обрывается криком отчаяния.

По существу, отъезд Вареньки — единственное событие в «Бедных людях». Это такое же **ограбление бедняка**, как в рассмотренных выше произведениях Пушкина и Гоголя. Украденное у «маленького человека» (Дуня или Параша, шинель или Варенька) — это всегда опора и смысл личности. «Бедные люди» — это гоголевская фабула, трактованная в духе пушкинского гуманизма. Восприняв из «Шинели» её прямой социальный критицизм, Достоевский в «Бедных людях» даже не затронул идеи возмездия. Однако потрясающая аккумуляция людских страданий в «Бедных людях» уполномочивает читателя на самые крайние выводы. Путь молодого писателя к Петрашевскому и Спешневу был логичен.

<sup>1</sup>Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1977: IV глава книги — «Достоевский и Пушкин». Далее в тексте сокращённые указания: Благой — и номер страницы.

Наряду с тем, что «Бедные люди» гуманистически сродны Пушкину, нужно подчеркнуть и отталкивание Достоевского от Пушкина.

Ещё по изданию Н. Н. Страхова (1883) известна запись Достоевского: «“Люблю тебя, Петра творенье. . .”. Виноват, не люблю — окна, дырья и монументы». Нищету трущобных дыр, заслонённых памятниками, видит Достоевский в Петербурге. А кого он любит? Москву, разумеется: он даже был сторонником перенесения столицы в Москву.

Но в своих произведениях он почти не изображал Москву, хотя часто и охотно описывал русскую провинцию. Достоевский — не москвич, хотя и родился близ Марьиной Рощи: он слился с ненавистным Петербургом. В конце концов это тоже «любовь-ненависть», притом страшно сильная.

Он захвачен петербургской легендой. Эту зачарованность не раз отмечали учёные, хотя обычно связывали её не с легендой вообще, а с её пушкинской канонизацией. В этом плане вопрос рассмотрен и Д. Д. Благой в книге «Душа в заветной лире». Учёный прямо связывает повесть Достоевского «Слабое сердце» с поэмой «Медный всадник», с бунтом Евгения против «горделивого истукана». «Своеобразной вариацией этого эпизода и выглядит финал повести Достоевского» (Благой, 472). Он связывает «разбитое личное счастье и сумасшествие бедного Васи» из повести «Слабое сердце» с аналогичной судьбой «бедного Евгения»; Д. Д. Благой даже полагает, что рассказчик повести Достоевского тоже считает виновником безумия Васи всё того же Петра I (хотя в «Слабом сердце» об этом ничего не говорится). К «Медному всаднику» учёный возводит и знаменитое «видение» испаряющегося Петербурга, неоднократно повторяющееся в творчестве Достоевского.

Однако Благому ли не знать пушкинского завета:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия!

Именно «неколебимо». А видение испаряющегося города гораздо ближе к гоголевскому мотиву «фантазмагории», города-призрака. Ещё вернее будет сказать, что мотив «фантазмагории» у Гоголя и видение испаряющегося города восходят к народно-мифологическому пророчеству о грядущем запустении Петербурга, т. е. к тому самому пророчеству, которое оспорил Пушкин в «Медном всаднике».

Второй раз «видение на Неве» Достоевский ввел в статью «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861), а в третий раз — в роман «Подросток», где Аркадию Долгорукому грезится исчезновение этого «гнилого, склизлого города», после чего «останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне». Д. Д. Благой справедливо усматривает в этом выделении пушкинского символа прямую переключку с гениальной поэмой и отмечает при этом полемизм Достоевского в отношении Пушкина как автора «Вступления» к поэме «Медный всадник» (Благой, 479).

Акцентируя «глубокое воздействие» пушкинской поэмы на творчество Достоевского, Д. Д. Благой склонен умалить роль гоголевского влияния. А между тем, тот же «бедный

Вася» столкнулся не с бронзовой статуей «Мирового духа на коне», а с бюрократической дьяволиадой, с той повседневной рутинной рабской чиновничьей жизни, которую в литературе канонизировал Гоголь.

Да и большие романы Достоевского развивались как противоречивый синтез двух традиций — пушкинской и гоголевской. Как свидетельствует «Село Степанчиково», столь блестяще проанализированное Ю. Тыняновым, Достоевский после каторги сознательно боролся с могучим влиянием Гоголя. Ему это было необходимо, чтобы стать вполне Достоевским. И в этой борьбе он снова возвращался к фабуле об ограблении бедняка и к «Шинели».

В «Униженных и оскорбленных» нами давно уже были указаны две параллельных линии сюжета — линия Ихменевых и линия Смитов<sup>1</sup>, сентиментальная и трагическая. Нелли Смит связана с образом Миньоны из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», с маленькой Нелл из «Лавки древностей» Диккенса и т. п. Зато линия Ихменевых окрашена во многом пушкинским влиянием: это «Станционный смотритель» и «Дубровский».

Кроме того — несомненно влияние Шиллера («Коварство и любовь»). Но в обеих линиях главными трагическими фигурами выступают два старика, ограбленные и разорённые одним и тем же злодеем — князем Валковским. Он отнял у обоих стариков их состояния, погубил дочь Иеремии Смита, а молодой, добрый Алеша Валковский губит теперь Наташу Ихменеву. Таким образом, мы имеем дело с удвоением той же пушкинской фабулы. Огромная масса литературных заимствований и всякого рода реминисценций плохо переварена в этом романе.

Через два года после «Униженных и оскорбленных» Достоевский вновь обратился к «Шинели». Ещё в «Бедных людях», вопреки «Шинели», он изобразил встречу мелкого чиновника с генералом в духе сентиментального гуманизма. В знаменитой сцене с оторвавшейся пуговицей, которая потрясла Белинского, генерал проявил доброту и сострадание к Макару Девушкину, только ни эта доброта, ни денежное вспоможение не могут изменить судьбы Девушкина: он, как и пушкинский Евгений после своего бунта, боится и не смеет быть личностью.

Ситуацию встречи чиновника с генералом Достоевский повторил после каторги в рассказе «Скверный анекдот» (1863). Как было нами показано ранее<sup>2</sup>, сюжет рассказа есть полемическая парафраза того фантастического анекдота, которым кончается «Шинель» и который не мог найти никакого отражения в «Бедных людях» (их сентиментальный пафос исключает идею отмщения, да Макару Алексеевичу и мстить-то некому). Но сюжет «Скверного анекдота» — антигоголевский: это не ограбление бедняка, а унижение генерала. Осмысление этого рассказа как сатиры («фарс во вкусе Щедрина», как брезгливо заметил К. Мочульский) полностью ошибочно: рассказ организован восприятием генерала,

<sup>1</sup>Назирова Р. Г. Трагедийное начало в романе «Униженные и оскорбленные». — Филологические науки, 1965, № 4.

<sup>2</sup>См.: Назирова Р. Г. Автор и литературная традиция (о некоторых особенностях поэтики Достоевского). — В кн.: Проблема автора в художественной литературе, сб. ст., Ижевск, 1974.

и его позорней провал вызывает не смех, а боль. Изменение точки зрения имплицитно преобразует заимствованную тему.

Достоевский в «Скверном анекдоте» опровергает свою собственную первую книгу, т. е. сентиментальный эпизод встречи Макара с добрым генералом, и открывает между аналогичными фигурами ужасающую бездну ненависти. Власть позволила себе «человечно» распоясаться на свадьбе мелкого чиновника, и это привело к жуткому сраму. Оказывается, человечность несовместима с природой власти (важный вывод в эпоху либеральных реформ Александра II). Но это уже совсем новая фабула и тема. «Скверный анекдот» — перевёрнутый эпизод «Шинели» Гоголя, но при такой резкой конверсии порывается связь с фабулой об ограблении бедняка и с петербургской легендой, а мелкий чиновник перерастает в тип мещанина.

Петербург Достоевского — внешне гоголевский, но осмысление его в основном пушкинское. Так, «Преступление и наказание», этот роман скверных запахов, изображает вонючий Петербург, как в «Записках сумасшедшего» Гоголя. Раскольников несколько раз пересекает Неву в центре города, но только раз автор останавливает наше внимание на «пушкинском» пейзаже, когда герой с моста смотрит на дворец и сияющий купол Исаакия. «Когда он ходил в университет, то обыкновенно <...> случалось ему, может быть, раз сто останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым **холодом** веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; **духом немой и глухим** полна была для него эта **пышная** картина...» (выделено нами).

Это впечатление Раскольникова прямо перекликается с небывало концентрированной картиной пушкинского Петербурга:

Город пышный, город бедный,  
Дух неволи, стройный вид,  
Свод небес зелено-бледный,  
Скука, холод и гранит. . .

Выделенные здесь слова Пушкина отразились в приведённом фрагменте «Преступления и наказания»: «город пышный» — «пышная картина», «дух неволи» — «дух немой и глухой», «стройный вид» — «великолепная панорама», «скука, холод» — «необъяснимый холод». . . Холодом рабства веяло на Достоевского от классической панорамы имперского Петербурга! Возможно, и ему Петербурга «жаль немножко», не по причине пушкинских «ножки» и «локона», а потому что по этим мостам и каналам в сумасшедшей сосредоточенности бродят затравленные «русские мальчики» и думают свои страшные думы.

Петербург Достоевского — город мокрого снега, собак и нищих. Но сквозь эту угрюмую прозу проступает трагическая поэзия легенды; таков, например, в «Записках из подполья» мотив живых мертвецов: «Пустите, добрые люди, ещё раз на свете пожить!» Это мотив всю жизнь преследовал Достоевского, как и Пушкина («Бобок» сближается с «Гробовщиком»).

Фабула об ограблении бедняка явилась в «Преступлении и наказании» вторым сюжетным мотивом: это драма семьи Мармеладовых. Сам Мармеладов, весьма сходный с Самсоном Выриным, покорно спивается, но его чахоточная вдова бунтует против издевательской «мировой необходимости». Заметьте, она ещё переносит то, что Соня кормит семью проституткой, но когда Соно обвиняют в воровстве, это переполняет чашу терпения вдовы. У них хотят отнять последние обрывки их нищенского достоинства, последнее, что они имеют. И против этого предельного издеательства выступает Раскольников. Но главный сюжет «Преступления и наказания» восходит к иной фабульной традиции и будет рассмотрен в ином месте.

Аркадию Долгорукому в «Подростке» Петербург представляется чьим-то сном, который может исчезнуть, если проснётся сновидец. Эта мысль о призрачности, нереальности Петербурга — дальнейшее эхо пророчества антипетровской оппозиции: «Петербургу быть пусту». Ибо только божие крепко; все же иное — дьявольский обман, мираж, сон: Петербурга нет, он лишь снится России. К этому пределу стремится «почвенническая» идеология Достоевского.

Но его петербургская фантастика строится на гиперболизации пошлости. До исполинских размеров вырастает «торжественность скуки» (выражение Версилова из «Подростка»), дома приобретают физиономии убийц, могилы заполняются глухим гулом гнусных разговоров: поэзия легенды перевоплотилась в жестокую гиперболизацию повседневного быта. Это кульминация процесса, начавшегося в петербургских повестях Гоголя. Это слияние высокой поэзии с низменной реальностью у Достоевского А. Белый в статье «Ибсен и Достоевский» назвал «безвкусием»<sup>1</sup>. В наше время З. Г. Минц убедительно раскрыла в поэзии А. Блока «воспроизведение общего духа Петербурга Достоевского», даже перенесение из «Подростка» образа Медного всадника среди опустелого финского болота<sup>2</sup>.

Был и другой вид развития петербургской фантастики. Параллельно с творчеством Достоевского складывалась петербургская историческая новеллистика, которая заново использовала отдельные фантастико-фольклорные мотивы знаменитой легенды. Её крупнейшим представителем был Н. С. Лесков. Его рассказ «Привидение в Инженерном замке» возрождает тему единственного «готического» жилища в России — Михайловского замка, обитаемого призраками. В рассказе «Белый орёл» молодой чиновник, погибший по вине начальника, тревожит его своими загадочными появлениями и «мстит» ему, причём эти визиты могут быть трактованы как галлюцинации нечистой совести виновника. Это опять вариация фантастического анекдота в конце «Шинели», причём мистико-ироническая игра призрака дана в том же двусмысленном освещении, которым характеризуется финал «Шинели». Петербургская бюрократия описана с документальной точностью, но в то же время фантастична и таинственно-абсурдна. «Белый орёл» Лескова — это ослабленный вариант гоголевской «Шинели». Талантливым продолжателем той же линии выступил Ю. Тынянов в «Подпоручике Кижее».

<sup>1</sup> Белый А. Арабески, М., 1911, с. 22.

<sup>2</sup> Минц З. Г. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 220–226.

Все эти вариации петербургской легенды уже не развивали фабулы об ограблении бедняка с её трагическим Петербургом и безумным бунтом оскорблённого героя (мелкого чиновника).

К концу XIX века, в ходе быстрой капитализации России, исключительная роль Петербурга в русской жизни несколько уменьшилась. Начал все сильнее сказываться кризис самодержавия, которое выглядело уже не страшной, роковой силой, а чудовищной глупостью (Ходынка, Цусима и т. п.). Изменился статус чиновничества, которое окончательно срослось с режимом и утратило последние связи с народной психологией. По этим причинам потеряла своё общественное значение и прежнюю гуманистическую ценность фабула об ограблении бедняка. И тогда её «закрыл» беспощадный пародист и глубокий наблюдатель жизни — А. П. Чехов.

Для его творчества чрезвычайно характерен пересмотр классических фабул, банализованных эпигонами. Для Чехова не было непререкаемых авторитетов.

Знаменитая «Смерть чиновника» (1883) наряду со многими другими вещами Чехова уже не раз давала повод к утверждениям, что Чехов ревизовал тему «маленького человека», отказался от прославления «угнетённых коллежских регистраторов». Но если быть точными, «Смерть чиновника» оспаривает гоголевскую «Шинель».

У Гоголя Башмачкин бунтует лишь в предсмертном бреде. Он умирает, потрясённый несправедливым «распеканием». Чехов своим рассказом возражает Гоголю, как бы говоря: «Каким же надо быть ничтожеством, чтобы умереть от окрика начальства!» Центральный анекдот Гоголя — о построении и похищении шинели — Чехов заменяет анекдотом о чихании в театре. Смерть Червякова заставляет нас задуматься: как могло человечество докатиться до подобной рептильности?

Вряд ли здесь можно говорить о пародии на «Шинель»: ведь Чехов изобразил совершенно иного чиновника. Он вовсе не так жалок и автоматичен, как Башмачкин, но несравненно менее человечен. Никакого сочувствия к чиновникам Чехов не испытывал: в его понимании место Башмачкина, Девушкина, Мармеладова занял Червяков (градация этих «значащих фамилий» говорит сама за себя).

«Смерть чиновника» — это также и смерть фабулы: Чехов упразднил фабулу об ограблении бедняка, спародировав некоторые её шаблоны и заменив «бедного Евгения», «бедного Акакия Акакиевича», «бедного Макара» (на которого, по русской поговорке, «все шишки валяются») презренным холуем, олицетворением духовного рабства и пошлости. После Чехова жаление «бедных» чиновников стало невозможным.

В свете чеховской полемики с «Шинелью» Гоголя типична его поддержка, оказанная аналогичной полемике Достоевского. К концу XIX века намечается новое явление русской действительности — воинствующая **агрессивность мещанства**. Веками прятавшееся в своих лабазах, оно вдруг выползло на арену общественной жизни с избиениями студентов, погромами, патриотическими манифестациями, со своей собственной прессой и свежими массовыми психозами. Чехов, выходец из мещан, ненавидел эту среду и тащил из неё

своих братьев. Ненависть и презрение к мещанству отразились в его водевиле «Свадьба» (1889), в основу которого положен его рассказ «Свадьба с приданым» (1884). Между рассказом и водевилем заметно большое различие. Добродушный контр-адмирал Ревунов-Караулов в рассказе 1884 года действительно комичен, сюжетное напряжение невелико, рассказ «недожат». В водевиле предстаёт уже не адмирал, а старый капитан: он остаётся комичен, но в то же время Чехов придаёт ему обаяние цельного человека с боевым прошлым.

Узнав, что Андриюшенька Нюнин получил четвертную, чтобы нанять его в качестве «свадебного генерала», старик произносит единственную реплику, начисто лишённую комизма: «Никаких я денег не получал! Подите прочь! Какая гадость! Какая низость! Оскорбить так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь что я могу сделать?»

Посрамление старого офицера на мещанской свадьбе — главная сцена водевиля; она восходит к «Скверному анекдоту» Достоевского, где гости такой же свадьбы осмелили напившегося генерала.

Но у Достоевского мещане были поражены неожиданным появлением генерала, которого никто не ожидал и не мог ожидать по отношениям той эпохи. Четверть века спустя такие же мещане у Чехова уже требуют «свадебного генерала». В «Скверном анекдоте» позор Пралинского относительно заслужен, хотя именно Достоевский придал ему болезненно-трагический оттенок. В водевиле Чехова, где комичность старого моряка уменьшена и освобождена от адмиральских эполет, мы видим хамское и абсолютно не заслуженное оскорбление честного человека. Это уже не встреча «гуманного» сатрапа с «маленькими людьми», а столкновение порядочного человека с хамами. Приниженный Пселдонимов из «Скверного анекдота» стал в «Свадьбе» заносчивым хозяином — Апломбовым, который знает себе цену и не позволяет обманывать его с приданым: «Я вашу дочь осчастливил, если вы мне не отдадите сегодня билетов, то я вашу дочь с кашей съем. Я человек благородный!»

Чехов отнюдь не пародирует «Скверный анекдот», где уже заложено острое отвращение к мещанству, но поддерживает и развивает сюжет Достоевского, усиливая разоблачение мещанства и снимая мотив нечистой совести генерала. «Свадьба» — это сценическая парафраза «Скверного анекдота», завершающая ревизию гоголевского сюжета.

От «Скверного анекдота» происходит и замечательная повесть Ивана Шмелева «Забавное приключение», название которой глубоко иронично.

В. Маяковский, столь скептически относившийся к лирическим комедиям Чехова, испытал обаяние чеховского водевиля и гиперболически развил картину мещанской свадьбы в сатирической комедии «Клоп». Его Пьер Скрипкин — это Апломбов нэповских лет. Пути фабульных традиций сложны; распад фабулы не означает её полного исчезновения, а чаще ведет к **дифференциации мотивов**.

Традиция **литературной** петербургской легенды вне фабулы об ограблении бедняка, продолжала жить в русской прозе и после Чехова. На новой, декадентской основе, под влиянием соловьёвского «панмонголизма» и идей Мережковского, Андрей Белый пересоздал

фантастику Петербурга в своём романе «Петербург» (1913–1914), сознательно и целенаправленно культивируя утрированный гоголевский стиль и переосмысленную гоголевскую мистику: его сенатор Аблеухов — живой мертвец, в котором выразилась деградация петербургского самодержавия. «Петербург» — это декадентски изломанная пародия на «Медного всадника», экстрема «гоголизма»: самодержавный кумир и бунтарь-одиночка сделаны здесь отцом и сыном. Несомненно в романе и сильнейшее влияние Достоевского, которого А. Белый так любил поносить и «унижать».

Незадолго до первой мировой войны в океане литературы обнаруживается ещё один «всплеск» петербургской легенды: журнал «Аргус» в феврале 1914 года (№ 14) публикует рассказ А. Грина «Земля и вода». Сюжет строится на гигантской катастрофе, уничтожающей Петербург: землетрясение и наводнение разом. Эта катастрофа, описанная с массой дотошных деталей, с грандиозной картиной паники и т. д., фантастически реализует старое предсказание о гибели Петербурга от воды. Но никакой идеи возмездия у Грина нет, есть лишь бессмысленная, слепая сила одурелой стихии. Изображение гибели города и огромных масс людей (гиперболизация аналогичных картин «Медного всадника») в принципе аттрагично: оно вписано в драму неразделенной любви и подчинено довольно мелкой философии рокового бессилия человечества. Александр Грин, неутомимо изобретательный фабулист, оказался глух к основному пафосу легенды.

Своеобразный резонанс петербургской легенды мы находим у Маяковского в стихотворении «Последняя петербургская сказка», где в последний раз сошёл с пьедестала Медный всадник и, осмеянный петербургской толпой, бежал от позора обратно на свою гранитную глыбу. За ироническим сочувствием Маяковского скрывается серьёзный смысл — несовместимость буржуазной цивилизации с поэзией и легендой.

Фантастика Петербурга, его трагическая и загадочная жизнь, столь блестяще воплощённая в творчестве Пушкина, Гоголя, Достоевского и Лескова, повлияла и на поэму А. Блока «Двенадцать», и на петербургские повести молодого В. Каверина, и на исторические повести Юрия Тынянова, и на некоторые романы Ольги Форш. Темы и мотивы Пушкина, Гоголя, Достоевского и их продолжателей растворились в литературе. Возвращением к высокой одической линии XVIII века стала героическая поэма Н. Тихонова «Киров с нами», где условно мыслимый С. М. Киров выступает как *genius loci* (священный покровитель города), подобно Петру I в допушкинской поэзии.

Петербург в XX веке не утратил своего трагического величия, но оно совершенно изменилось по своему содержанию: ленинградская блокада покрыла город новой славой. Так осуществился завет Пушкина («Красуйся, град Петров, и стой...») и так примирилась с городом отнюдь не побеждённая им, а принявшая его в свое лоно стихия национальной жизни.

### III. Фабула о колдуне-предателе

Одна из важнейших фабульных традиции русской прозы рождается в поэме Пушкина «Полтава» (1829), замысел которой полемически связан с западноевропейским романтизмом и творчеством Рылеева. История фабулы опирается на факты жизни и деятельности гетмана Мазепы.

Ян Колодыньский-Мазепа происходил из вольнской шляхты и в юности был пажом польского короля Яна-Казимира. Вольтер в «Истории Карла III» рассказал эпизод из молодости Мазепы, который соблазнил жену одного магната; узнав об этом, муж велел раздеть Мазепу, привязать к хребту полудикого скакуна и пустить в степь. Мазепа не погиб: спасённый казаками, он повёл их в набег и жестоко отомстил обидчику. Эту легенду Байрон положил в основу поэмы «Мазепа» (1819), изобразив Мазепу как титаническую личность, романтического Мстителя. Тот же эпизод использовали В. Гюго в «Ориенталиях», Словацкий в драме «Мазепа» и другие.

Но Россия знала Мазепу не по компиляциям Вольтера. Каждый год, в первое воскресенье великого поста, во всех соборных храмах России «Ивашка Мазепа» предаваем был анафеме как предатель и вероотступник.

Иным («ещё невинным») вывел его Рылеев в думе «Пётр Великий в Острогоске». В поэме «Войнаровский» (1825) поэт явно идеализирует образ племянника Мазепы, да и самого гетмана изображает патриотом. Пушкин признал, что «Войнаровский» полон жизни, но резко отозвался об искажении истории в поэме.

Он давно испытывал интерес к фигуре Мазепы и даже пытался отыскать в Бендерах его могилу. Позже в «Опровержении на критики» он писал о связи замысла «Полтавы» с поэмой Рылеева: «Прочитав в первый раз в “Войнаровском” сии стихи:

Жену страдальца Кочубея  
И обольщенную им дочь.

Я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства». И далее: «Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня». Он почувствовал, что мрачный роман Мазепы и его измена Петру взаимно освещают друг друга. Место действия поэмы — Украина с её чудесной природой, полюсы пространства — гетманская резиденция, где живёт бежавшая из отчего дома Мария, и поле битвы под Полтавой. Главные лица — Мазепа и Мария; Пётр I — это вершитель исторического правосудия («он весь как божия гроза»). Справедливо указывал А. Л. Слонимский: «Пётр в поэме поставлен совершенно особняком, вне фабулы»<sup>1</sup>. По мнению Л. С. Сидякова, «Полтава» «принципиально бицентрична». «Соотношение Мазепа — Пётр играет огромную роль в “Полтаве” и определяет её основное содержание. В структуре поэмы оно не является,

<sup>1</sup>Слонимский А. Мостерство Пушкина. М., 1963, с. 284.

однако единственным; утратив традиционное положение главного героя, Мазепа сохраняет значение центрального персонажа. . . »<sup>1</sup>

В «Полтаве» Пушкин применил «романное» развёртывание прежней балладной, лиро-эпической темы. Сюжет един и целостен — трагическая история преступной любви.

Романтизм с его отталкиванием от существующей морали создал представление о том, что всякая великая любовь с точки зрения благоустроенного общества преступна. В готическом романе и романтической литературе воскресла древняя трагическая тема incesta; Байрон воспел любовь мачехи и пасынка в «Паризине». Пушкин в «Полтаве» идёт вразрез с романтической экзальтацией безоглядной страсти, выражая сострадание к «бедной Марии», но отягчая её виной за гибель отца — Кочубея.

Полтавская битва — эпилогическое завершение поэмы, крах честолюбивых планов Мазепы. Наказание Марии — её безумие. Основная сюжетная ситуация — колебания героини между отцом и любовником, а доминантный мотив — безумие преступной дочери. Преступна не её любовь сама по себе, а то, что эта любовь пожрала родителей Марии. Введение великого исторического события в трагедию любви реализует главную мысль Пушкина: личность подлежит этическому суду. «Полтава» на почве истории продолжает критику байронизма, начатую в южных поэмах Пушкина.

Г. М. Фридлиндер осветил в «Полтаве» полемику с байроновской философией истории: «не слепая игра судьбы и случая определяет ход великих событий, а реальные причины и закономерности; не вероломство судьбы, а “исторический разум” и нравственные мотивы поведения людей определяют в конечном счёте, кто останется победителем»<sup>2</sup>.

Отметим, что разумную справедливость истории до Гегеля называли божественным провидением. Присутствие Провидения чувствуется во всём строе поэмы: без высшей справедливости был бы невозможен её трагический сюжет.

Новаторство этого сюжета — победа исторического героя над романтическим. Если у романтиков герой, великий своими страстями и не подлежащий этическому определению, возвышался над «суею» человеческой истории, то Пушкин ставит его ниже исторического героя (носителя высшей справедливости), сгибая гордую выю «титана» под иго этического определения. Поэт чужд крикливой морализации профессоров, избличавших безнравственность романтизма: он признаёт исключительность романтического героя и в то же время демонстрирует его историческую несостоятельность.

Но историческое поражение Мазепы лишь венчает его внутреннюю деградацию: кризис титанизма начался после казни Кочубея, когда исчезла Мария. Встреча с нею после Полтавы открывает гетману, что принесение любви в жертву политике оказалось напрасным.

В полемике против байронизма Пушкин сохраняет в Мазепе ряд черт романтического Мстителя. Чем объясняется измена Мазепы? Пушкин даёт три ступени приближения к ис-

<sup>1</sup>Сидяков Л. С. «Полтава» и «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX, Л., 1979, с. 120.

<sup>2</sup>Фридлиндер Г. М. «Полтава» Пушкина и «Мазепа» Байрона. В кн.: Philologica. Исследования по языку и литературе. Л., 1973, с. 340.

тине. Первая — сепаратизм казацкой старшины: «Друзья кровавой старины / Народной чаяли войны. . . » Но тайные планы Мазепы продиктованы отнюдь не казацким сепаратизмом. Немногим в его окружении известно,

Что он не ведает святыни,  
Что он не знает благостыни,  
Что он не любит ничего,  
Что кровь готов он лить, как воду,  
Что презирает он свободу,  
Что нет отчизны для него.

Главное — в двух последних строках. Ян Колодыньский — Мазепа был фактически апатридом, хотя и держал булаву над Украиной. Отчизны у него нет, свободу он презирает. Значит, для него казацкий сепаратизм — только средство. Следует второе объяснение его измены — личное честолюбие:

«... Быть может, трон воздвигну я».

Но перед битвой гетман открывает Орлику тайну своей ненависти — давно задуманную месть Петру за оскорбление на пиру под Азовом. Вот третье и последнее объяснение предательства Мазепы у Пушкина. Но если у Байрона Мазепа предстаёт в чёрном ореоле утолённого мщеника, то Пушкин опровергает эту героизацию фактами: что из того, что Мазепа некогда стёр с лица земли какой-то польский замок, ведь в главной мести всей своей жизни он позорно провалился — и умер через три месяца от муки.

Пушкинский Мазепа — не только Мститель. Его определяющая черта — презрение к морали («не ведает святыни»). Изображая любовь Марии к старику с душой «свирепой и развратной», поэт даёт лишь намёк на разгадку этой психологической тайны:

Своими чудными очами  
Тебя старик заворожил,  
Своими тихими речами  
В тебе он совесть усыпил. . .

Завораживающий взгляд в сочетании с тихими речами — это не что иное, как гипнотическое внушение. Оно в ту пору называлось «магнетизмом», Пушкин упоминает о нем в «Пиковой даме». Он придал Мазепе черты романтического «магнетизёра». В массовом сознании эпохи гипноз отождествлялся с **КОЛДОВСТВОМ**.

«Не знаешь ты, какого змия. . .  
Какой же властью непонятной  
К душе свирепой и развратной  
Так сильно ты привлечена?»

«Змий», «непонятная власть», «заворожил чудными очами» — толика дьявольского наваждения и колдовства. Это придаёт характеру таинственную глубину и сложность.

Но где же гетман? где злодей?  
Куда бежал от угрызений  
Змеиной совести своей?

У «змия» случаются угрызения совести! Тайно готовя казнь Кочубея, он заранее ужасался:

«Что будет с ней, когда она  
Услышит слово роковое...»

«Страх потерять Марию заставляет его страдать (...), вся драма Мазепы построена на борьбе между его честолюбивыми планами и любовью к Марии» (Слонимский, 281). Когда он приносит любовь в жертву мести — это уже «начало конца»:

... Он терзался  
Какой-то страшной пустотой.

Пушкин раскрывает психологию предательства — не индивидуальную психику Мазепы, а предательство как психологический феномен. Вечный тип предателя в христианской традиции — Иуда Искариот. В III-ей песни поэмы постепенно возрастает градация авторских определений: «изменник русского царя», «враг России», «И у д а». Пушкин превратил романтического Мстителя в Иуду. Человек, не знающий родины, соблазвивший свою крестницу, убивший её отца, он осуждён судом истории, который по мнению Пушкина, в конечном счёте всегда справедлив. Романтическая трагедия любви в сочетании с исторически пересмотренной фабулой о Мстителе образуют новый сюжет. В нём тема национального предательства сливается с темой попрания морали, законов божеских и человеческих. Пушкин видел, что романтический культ исключительной личности, эстетизация могучей, титанической воли обладает *антигуманной* потенциалом.

Яростное честолюбие и неукротимая мстительность Мазепы трактуются Пушкиным как черты антинациональные. Поэт, хорошо знавший биографию Мазепы, относил его к западной культуре (см. «Опровержение на критики»). Для Пушкина это деятель чужого, нерусского типа.

Хотя «Полтава» — это трагедия преступной любви, Пушкин заложил в ней предпосылки для иной фабулы — для фабулы о колдуне-предателе. Но она сложилась на основе не только этой поэмы, но и гоголевской параллели к ней — повести «Страшная месть».

Давно известны некоторые связи гоголевского творчества с готико-романтической традицией, французской «неистой школой» и т. д. Но до сих пор не отмечено использование готического романа в «Страшной мести».

В ней Гоголь сочетал украинские фольклорно-эпические элементы с романскими. Так, пани Катерина — это безвинная жертва рока (она разделяет проклятие, тяготеющее над её родом); её отец, много лет пропадавший на чужбине, вернулся с солидными познаниями

в чёрной магии; с ним связан и мотив инцеста. В сцене, где он заклинает душу спящей дочери, он описан как каббалист западного романа, но языком и стилем украинского рассказчика. Это отметил В. В. Гишпиус: «К традициям реакционно-романтической (а не украинской народной) сказки восходит и образ колдуна, и подробности его чародейства»<sup>1</sup>.

Важнейший мотив «Страшной мести» — мотив «проклятого рода», типичный для готики. Важным композиционным приёмом готического романа было немотивированное развёртывание загадочных преступлений и ужасов: только после трагической развязки давалась объясняющая легенда. Этого не понял голландский исследователь Дриссен, который счёл XVI главу «Страшной мести» искусственной и чужеродной остальному тексту: «XVI глава даёт нам неожиданное объяснение всех загадок, которые оставались неразрешёнными в других пятнадцати. Между ними создаётся противоречие, потому что XVI глава напоминает сагу, в то время как остальная часть похожа на волшебную сказку»<sup>2</sup>.

Дриссен не распознал тут обычной для готического романа конструкции, в которой время событий (романное) обрамляется временем причин (эпически удалённым), а конструктивным мотивом служит тайна. Эффект ужасного при этом основан на непонятности. Энн Рэдклиф говорила, что та или иная сцена из Мильтона устрашает, ибо написана общими контурами: «Это оставляет возможность для преувеличений воображения»<sup>3</sup>.

Ужасы громоздятся один на другой, и лишь в конце из легенды слепого бандуриста разъясняется вина проклятого рода. Прямо из романа Уолпола «Замок Отранто» Гоголь перенёс в свою повесть фигуру исполинского рыцаря, который сидит верхом на коне на вершинах Карпат. В романе Уолпола такой же гигант-предок, поднявшись, разрушает замок Отранто, внутри которого он покоился и вырос после смерти. Эти гигантские живые мертвецы суть трагические патриархи, жертвы предательства в предистории сюжета и главные мстители в финале.

В «Замке Отранто» инцестуозную окраску имеет страсть Манфреда к Изабелле, которая была сговорена с его погибшим сыном и называет Манфреда свёкром К тому же злодей Уолпола убил (хотя и случайно) свою родную дочь. В «Страшной мести» жертва нечистых посягательств и дочь, убитая отцом, совмещены в фигуре пани Катерины.

Фабула «Замка Отранто» может быть суммирована следующим образом: 1) предательское убийство благородного воина и узурпация его наследия; 2) проклятие небес на всём роде предателя; 3) преступная жизнь последнего в роду (инцестуозная страсть, убийство собственной дочери); 4) явление огромного призрака Мстителя (жертвы первого убийства) и свершение фатального приговора над проклятым родом. Все эти мотивы налицо в «Страшной мести». Хотя роман Уолпола на русский язык в XIX веке не переводился, в России его знали и ценили, в библиотеке Пушкина было два английских издания «Замка

<sup>1</sup>Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966, с. 68.

<sup>2</sup>Drissen F. S. Gogol as a short-story writer. The Hague, 1965, с. 91.

<sup>3</sup>On the Supernatural in Poetry by the Late Mrs.Radcliffe. The New Monthly Magazine, XVI (1826), p.150

Отранто». Гоголь чрезвычайно интересовался английским романом XVIII века; полагаем, он в какой-то степени ознакомился с «Замком Отранто»<sup>1</sup>.

Но между тусклыми ужасами «Замка Отранто» и красочной фантастикой «Страшной мести» лежит пропасть. Как сказал Фрэнсис Бэкон, «один человек мыслит жаворонками, другой — летучими мышами». Гоголь всегда «мыслил жаворонками», тогда как роману Уолпола свойственна монотонная и мрачно-натянутая унылость. Это первое.

Второе: при сравнении повести Гоголя с романом Уолпола бросается в глаза национально-патриотическая тема. Гоголевский колдун — изменник вере и обычаю. Альфред Бем сопоставил «Страшную месть» с гофмановской повестью «Заблуждения» (1820), где обнаружил такую же «треугольную» ситуацию: прекрасная гречанка во власти загадочного старого Шнюспельпольда; молодой барон Теодор фон С. страстно влюблён в гречанку и пытается убить карлика-колдуна?<sup>2</sup> Но повесть Гофмана кончается комическим поражением барона Теодора. Гоголевская повесть несравненно масштабнее, и его колдун — не просто чужак, а предатель родины, приведший её врагов на землю Украины.

Патриотическая тема Гоголя выступает не в исторической, а в фольклорно-песенной форме. Украинский народ в своей долгой борьбе за независимость необходимо выражал национальную идею в форме единственной, «правой веры». Такое же понимание характерно для допетровской Руси: так, Аввакум обрушивался с яростными нападкамии даже на греческую церковь. Гоголь абсолютно народен, когда делает «русскую веру» и обычаи символами нации. Колдун отпал от неё, тайно исповедуя чужую веру; национальное предательство начинается с измены вере (в черновом автографе сказано, что он «воротился из турещины»; пан Данило называет его «турецким игуменом»).

Если готический роман в принципе безнационален (итальянская экзотика), то «Страшная месть» в принципе национальна. Дело не только в её фольклорности. Утопическая мечта Гоголя, плач о героическом прошлом и вечный мираж свободы тесно связывают повесть с самым духом украинского народа: недаром наука давно рассматривает «Страшную месть» как ступень к национально-исторической эпопее «Тарас Бульба».

В то же время, по нашему мнению, патриотическая тема повести, история предательства и драма прекрасной женщины, жертвы колдуна, связывают «Страшную месть» с «Полтавой» Пушкина. Сравнение выявляет массу общих деталей. Так, например, в «Полтаве» читаем:

... Но мрачны страшные мечты  
В душе Мазепы; звезды ночи,  
Как обвинительные очи,  
За ним насмешливо глядят.  
И тополи, стеснившись в ряд,  
Качая тихо головою,

<sup>1</sup>См.: Вацуро В. Э. Уолпол и Пушкин. — Временник Пушкинской комиссии, 1967–1968, Л., 1970, с. 45–4.

<sup>2</sup>Бем Альфред. Достоевский (психоаналитические этюды). «Петрополис», Берлин, 1938, с. 119–141.

Как судьи, шепчут меж собою.

И летней, тёплой ночи тьма

Душна, как чёрная тюрьма.

Угрызения совести Мазепы одухотворяют природу: Пушкин даёт цепь сравнений, характеризующих не ландшафт, а особое состояние того, кто его воспринимает. Такой же приём мы находим в XVI главе «Страшной мести»: «Ему чудилось, что всё со всех сторон бежало ловить его: деревья, обступившие тёмным лесом и как будто живые, кивая чёрными бородами и вытягивая длинные ветви, силились задушить его; звёзды, казалось, бежали впереди перед ним, указывая всем на грешника. . . » — и т. д. В «преследовании» охваченного ужасом колдуна главную роль играют деревья и звёзды, как и у Пушкина. Это заимствование оригинально дополнено и развито Гоголем. Связь его повести с поэмой «Полтава» широка и многогранна, но то, что у Пушкина давалось лишь намёком, у Гоголя развивается подробно; напротив, многие важные мотивы поэмы ослаблены или сокращены Гоголем.

Для обоих произведений чрезвычайно важна национально-патриотическая тема. И там, и здесь в центре сюжета стоит предатель родины. В «Полтаве» мы видели намёк на колдовство Мазепы, в «Страшной мести» мотив колдовства — один из главных. Пушкин предательство Мазепы объяснял мстью, у Гоголя этот мотив снят, предательство раскрывается через вероотступничество (ср. о Мазепе: «. . . он не ведает святыни»), символами которого служат иноверческие пищевые запреты, колдовство и инцестуозная страсть к своей дочери.

Последний мотив выступал в скрытом виде уже у Пушкина: ведь Мазепа соблазнил крестницу, что на Руси издревле приравнивалось к инцесту. В «Повести временных лет» рассказывалось, как Ольга во время посещения Константинополя отвергла брак с императором на том основании, что перед этим приняла от него крещение и потому рассматривала его как своего отца.

И в «Полтаве», и в «Страшной мести» главная сюжетная ситуация — мучительное раздвоение героини между отцом и возлюбленным. Пани Катерина, подобно сабинянке, прекратила поединок своего отца с паном Данилой; пожалев схваченного отца, стала невольной пособницей его бегства из темницы. В обоих произведениях мужчина, стоящий на пути преступной любви предателя (Кочубей, пан Данило), гибнет от его руки. Вследствие казни Кочубея и убийства колдуном у Гоголя своего зятя чувство вины приводит обеих героинь (Марию и пани Катерину) к безумию.

Общие фабульные элементы поэмы и повести таковы: 1) преступная страсть старца к своей крестнице или дочери; 2) колдовство ради обладания ею; 3) раздвоение героини между колдуном и близким человеком, препятствующим его страсти; 4) убийство колдуном этого человека; 5) вина и безумие героини; 6) призывание колдуном врагов на землю родины (национальное предательство); 7) наказание колдуна силами высшей справедливости.

Готическая фабула Уолпола использована Гоголем в основном для обрамления, страшного финала и объясняющей легенды его повести, а сюжет «Полтавы» — для актуального

действия. Таким образом, перед нами — пример скрытой инклюзии одной фабулы в другую. Принципиальное отличие повести Гоголя от «Полтавы»: мифологический мотив проклятого рода; романтическая фольклоризация всей фабулы, прежде всего — воссоздание фольклорной картины мира (полуязыческой народной космологии); наконец, снятие темы казачьего сепаратизма.

У Пушкина гетман предал русского царя. Гоголь избрал более раннюю эпоху украинской истории, когда не могло быть подобного конфликта. У Гоголя колдун связан с ляхами, против него поднимается весь украинский народ, нет у колдуна ни Войнаровского, ни Орлика. Он отщепенец, и родная дочь проклинает его.

В духе фольклорного мышления Гоголь отказывается от разносторонней характеристики предателя. Колдун лишён угрызений совести, он ведаёт только страх; это носитель «чистого зла», которое превышает всякую личную вину, ибо является фатальным продолжением первого преступления — предательского убийства Петром своего побратима Ивана. Потомки «Иуды Петра» обречены на всё новые и новые преступления, в этом и заключается кара всего рода: собственно, это всё одно и то же «посмертно растущее» преступление. Муки последнего в роду становятся муками и первого (род выступает как коллективная личность).

Гоголь с неслыханной силой воссоздал патриархально-родовое мышление и ввёл в повесть тонкий оттенок разногласия этого мышления с более поздней христианской моралью (см. диалог убитого Ивана с богом).

При всех указанных различиях (а они весьма велики) связь повести с «Полтавой» сказывается даже в частности. Поэма кончается стихами:

Но дочь преступница. . . преданья  
Об ней молчат. Её страданья,  
Её судьба, её конец  
Непроницаемую тьмою  
От нас закрыты. Лишь порою  
Слепой украинский певец,  
Когда в толпе перед народом  
Он песни гетмана бренчит,  
О грешной деве мимоходом  
Казачкам юным говорит.

Итак, «Страшная месть» включает, наряду с сильно редуцированными элементами «Замка Отранто», весьма оригинально развитые и дополненные элементы «Полтавы», вплоть до слепого певца в финале: у Гоголя именно он повествует объясняющую легенду. Использование Гоголем немецкой романтической фабулистики, которое, очевидно, имел в виду В. В. Гиппиус (см. выше), в данном случае второстепенно. Трансформация фабул не ограничивается их соединением: «Страшная месть» обязана своим единством фольклорной кос-

мологии и родовой морали. Гоголевское понимание нации отлично от пушкинского: в «Полтаве» патриотизм связан с прогрессивной государственностью, в «Страшной мести» патриотизм получает вечное обоснование — образ народа как носителя древнейших ценностей (исконное и первоначальное равно абсолютно-благому).

Вместе с «Полтавой» повесть Гоголя составила образец и исток новой фабульной традиции. Первым фабулу о колдуне-предателе разработал Достоевский в повести «Хозяйка» (1847).

Как известно, В. Г. Белинский дал ей уничтожающую оценку, считая, что Достоевский пытался «помирить Марлинского с Гофманом», примешав к этому Гоголя. Нам представляется, что отзыв Белинского слишком суров, хотя главные литературные источники «Хозяйки» определены им безошибочно. Позднейшая критика дополнила суждение Белинского, не изменив, однако, его сущности.

Петербургское обрамление «Хозяйки» восходит к повестям натуральной школы и к лермонтовскому «Штоссу», впервые опубликованному в 1845 году. Лермонтов актуализировал сказочный, «гофманический» сюжет посредством его сращения с социальным бытом и легендой Петербурга. У Достоевского наблюдается прямая переключка с «Штоссом»: разговор героя с дворником (первое столкновение с тайной), ожидание таинственной красавицей спасения со стороны героя от власти демонического старца и тайна преступления, лежащего в основе этой власти. Вслед за «Штоссом» Достоевский ввёл жуткий и таинственный сюжет в реалистические «петербургские углы», в типичный локус натуральной школы. Впервые связь «Хозяйки» со «Штоссом» указана В. В. Виноградовым<sup>1</sup>.

Нельзя пройти мимо «гофманизма» повести «Хозяйка». Ордынцов чрезвычайно напоминает гофмановских энтузиастов, а также Пискарёва из «Невского проспекта» Гоголя. Некогда С. Родзевич сближал «Хозяйку» с «Магнетизёром» и «Зловещим гостем» Гофмана: действие «Хозяйки», как и этих повестей, «зиждется на существовании людей, одарённых могучей психической силой, которой они пользуются для злых целей»<sup>2</sup>.

Нам представляется вполне обоснованным (в отличие от «Страшной мести») сближение «Хозяйки» с «Заблуждениями» Гофмана в вышеуказанной работе А. Бема. И все же пушкинский Мазепа и гоголевский колдун-предатель стоят гораздо ближе к повести Достоевского.

Сегодня, после работ Ю. Тынянова, В. Переверзева, А. Белого, В. Комаровича, того же А. Бема и других не подлежит сомнению, что «Хозяйка» прямо развивает сюжет «Страшной мести». Неплохо суммировал эти сближения К. Мочульский в своей преимущественно компилятивной, но полезной книге: «“Хозяйка” написана под прямым влиянием “Страшной мести”. (...) Мотив преступной любви старика-отца к дочери развивается параллельно и Гоголем и Достоевским. Гоголевский колдун злыми чарами вызывает душу Катерины и мучит её своей нечистой страстью. Злой старик Мурин, одарённый таинственной си-

<sup>1</sup>Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Л., 1929, с. 211.

<sup>2</sup>Родзевич С. К истории русского романтизма (Э. Т. А. Гофман и 30–40 гг. в нашей литературе). «Русский филологический вестник», 1917, т. XXVII, «1–2, отд.1, с. 232.

лой, тиранит робкое сердце своей жены-дочери Катерины. У Гоголя подчеркнут сказочный и сверхъестественный характер “старинной были”, у Достоевского демонизм Мурина истолкован психологически. Исповедь героини “Хозяйки” доводит до грани пародии все приёмы романтической “страшной повести”. Это волжская разбойническая сказка. (...) Кажется, что Катерина Достоевского пересказывает историю Катерины Гоголя, преломляя её в своём больном воображении»<sup>1</sup>.

Но гоголевский сюжет у Достоевского подвергся сильной трансформации. Исключена тема национального предательства. Мурин — тоже предатель, но в плане моральном: он предательски убил отца Катерины. На деле он и есть её подлинный отец, если верить пересказанным Катериной словам её матери: «Уж я скажу ему, чья ты дочь, беззаконница!» — законному мужу. Чернокнижник Мурин выглядит гораздо национальнее, чем светлый мечтатель Ордынов. Культура Ордынова — препятствие к разгадке народной души: так зарождается большая тема Достоевского — непонимание русского народа просвещённым человеком, безнациональность образованного меньшинства. В «Хозяйке» она решается не так, как в позднем творчестве. Молодому Достоевскому народ казался страшной и тёмной силой; противостоящий ей Ордынов, одинокий мыслитель, утончённо слаб. Плачевное бессилие Ордынова, его психологическое поражение в борьбе против Мурина (а борьба эта символична, ибо Катерина — мятущаяся душа народа) выражают пессимистическую трактовку темы у молодого Достоевского<sup>2</sup>.

Пунктирно намечена криминальная линия повести: бывший волжский разбойник, Мурин и в Петербурге руководит бандитской шайкой. Но криминал не существен для «Хозяйки». Метания Катерины между демоническим отцом-любовником и светлым героем повторяют главную ситуацию «Полтавы» и «Страшной мести».

При этом необходимо подчеркнуть, что у Гоголя пани Катерина отвергла преступную страсть отца и, узнав его в почтенном госте, желающем вступить с ней в брак, кинулась на него с ножом. У Пушкина же «бедная Мария» любила Мазепу вопреки всеобщей молве и позору. Здесь Катерина Достоевского сближается с пушкинской героиней: «А то мне горько и рвёт мне сердце, что я рабыня его опозоренная, что позор и стыд мой самой, бесстыдной, мне люб, что любо жадному сердцу и вспоминать своё горе, словно радость и счастье...». Это мазохическое упоение своим позором — прямой отклик на «Полтаву». Катерина Достоевского сама помогла Мурину проникнуть в дом отца, т. е. стала соучастницей убийства. И наказанием её стали приступы перемежающегося безумия (доминантный мотив всей фабулы).

Русский разбойник и ведун, хранитель эзотерических премудростей романтизированного раскола (Достоевский очень увлекался тайнами раскольников), Мурин представляет собой вариант «готического злодея». Подлинно русского в нём очень мало.

<sup>1</sup> Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947, с. 65.

<sup>2</sup> О Катерине как символе национальной стихии см. в комментариях Т. И. Орнатской и Г. М. Фридендера к «Хозяйке»: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 тт., т. I, Л., с. 508

По примеру «Страшной мести» Достоевский даёт объясняющую легенду в форме народно-песенного сказа, только не устами слепого певца, а в стилизованной исповеди Катерины. Любовь её к бывшему любовнику её матери (и, видимо, к её подлинному отцу) воскрешает мотивы инцеста и приворотной магии. В отличие от повести Гоголя, у Достоевского злодей одерживает полную победу.

Критика Белинского во многом справедлива. Сермяжный демонизм Мурина и мелодраматическая экзальтация Ордынова плохо поддались сведению в единый изобразительный план. «Хозяйка» — вещь отчасти экспериментальная, но у этого эксперимента была громадная перспектива.

Фабулу о колдуне-предателе Достоевский совершенно заново развил в «Бесах». В историко-литературном аспекте этот роман являет богатейшее полигенетическое образование. Несомненно, особое значение готической традиции в сюжете «Бесов»; необычную и резко полемическую интерпретацию получила в «Бесах» фаустианская тема. В сложении сюжета различным образом участвовали произведения Тургенева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, творчески и полемически использованные Достоевским. Но основа сюжета романа — сплав мотивов Пушкина и Гоголя.

Общая тема романа — трагический русский хаос, мытарства душ в метели бурно ускоряющейся национальной истории. Тема и тон заданы эпитафией из «Бесов» Пушкина и выдержаны на протяжении всего романа. Но трагизм не есть безнадежность: второй эпитафией к «Бесам» (евангельская цитата об исцелении бесноватого) вносит утопическую мечту о спасении России верой, и мечта эта родственна этической утопии Гоголя, пытавшегося «перевоспитать» греховное русское общество.

То прочтение «Бесов», которое дал Вячеслав Иванов (статья «Основной миф в романе “Бесы”»), до сих пор не утратило своего значения, хотя и не может считаться бесспорным. «Николай Ставрогин — отрицательный русский Фауст, — отрицательный потому, что в нём угасла любовь и с нею угасло то неустанное стремление, которое спасает Фауста; роль Мефистофеля играет Петр Верховенский, во все важные мгновения возникающий за Ставригиным с ужимками своего прототипа»<sup>1</sup>.

Позволим себе одно замечание: если Ставрогин — «отрицательный Фауст», значит это не тип Гёте; скорее он написан против Гёте. По нашему мнению, Достоевский не согласен с финальным спасением человека, продавшего душу дьяволу. В исповеди Ставригина, где видение «золотого века» зачёркивается видением оскорбленной девочки, раскрывается метафизическая сущность его судьбы — предательство собственного идеала. Ставригин — скорее Иуда, чем Фауст.

Хотя исповедь Ставригина была вырезана редакцией «Русского вестника», её мысль сюжетно дублирована в каноническом тексте. Ставригин говорит Петруше: «Я вам Шатова не уступлю». Но сам же он и подсказывает идею «слепить» кровью Шатова кучку заговорщиков. В обмен за убийство Хромоножки и увоз Лизы Ставригин разрешает убить

<sup>1</sup>Иванов Вячеслав. Борозды и межи. М., 1916, с. 66.

Шатова. Об этой возможности он сам его предупредил. Поэтому Вячеслав Иванов совершенно прав, утверждая: «Изменник перед Христом, он неверен и Сатане (. . .). Он изменяет революции, изменяет и России (символы: переход в чужеземное подданство и в особенности отречение от своей жены, Хромоножки). Всем и всему изменяет он и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом горном ущелье»<sup>1</sup>.

Ставрогин — именно Иуда. Он, правда, кается и даже заранее объявляет Лизе грязным утром в Скворешниках, что виноват в гибели невинных людей. Но ведь Иуда Искарот тоже раскаялся: «Согрешил я, предав кровь невинную» (Матф., XXVII). И Пушкин называл Мазепу Иудой, и в «Страшной мести» слепой бандурист триады называет Иудой патриарха проклятого рода.

Сила Достоевского, в частности, проявлялась и в том, что он был склонен трактовать зло в комическом свете. В мировой традиции Сатана окружён ореолом мрачного величия (Мильтон, А. де Виньи, Лермонтов, М. Булгаков): у Достоевского он обычно смешон, как, например, пошловатый приживальщик в «Карамазовых». Человек, продавший душу дьяволу, трагичен, порою ужасен (например, Мельмот Скиталец); Достоевский присоединяет к трагизму глубокую иронию. Мировая скорбь и ужасы романтического сатанизма в Ставрогине заменяются кислой пресыщенностью: он «не горяч и не холоден». Невольно вспоминается пушкинский Фауст на берегу моря: «Мне скучно, бес». И скуки ради пресыщенный Фауст в виду испанского трехмачтового корабля отдаёт приказ: «Всё утопить!» Точно так же (ещё до Пушкина) Мэтьюрин изобразил, как Мельмот наслаждается зрелищем устроенного им кораблекрушения; точно так же (после Пушкина) пресыщенный Ставрогин позволяет убить Шатова, Лебядкиных и сжечь Заречье.

В кислой пресыщенности Ставрогина Достоевский находит комизм: этот персонаж прямо осмеян Хромоножкой в знаменитой ночной сцене анафематствования, восходящей одновременно к «Фаусту» Гёте и к «Полтаве» Пушкина.

Первую связь отметил Вячеслав Иванов. Он показал, что испуг и колебания Хромоножки в этой сцене прямо повторяют колебания Маргариты в тюрьме, когда она отказывается бежать. «Ужас Хромоножки при появлении Ставрогина в её комнате предначертан в сцене безумия Маргариты в тюрьме. Её грёзы о ребёнке почти те же, что бредовые воспоминания гётевской Гретхен. . .»<sup>2</sup> Благодаря отказу бежать с Фаустом Гретхен спасена. Так и в «Бесах»: не принимая Ставрогина, с безумной пронизательностью разоблачая его как самозванца, Хромоножка выходит из его мерзкой игры — в этом её победа.

В целом эта сцена может рассматриваться как парафраза из «Фауста», но конкретный мотив заимствован из «Полтавы», что было показано М. С. Альтманом. По его словам, отповедь Хромоножки «перекликается с отповедью другой Марии, тоже оболыщённой и обезумевшей, Марии Кочубей из «Полтавы» Пушкина, которая говорит Мазепе после убийства её отца:

---

<sup>1</sup>Там же, с. 70.

<sup>2</sup>Там же, с. 66.

Я принимала за другого  
Тебя, старик. Оставь меня!  
Твой взор насмешлив и ужасен,  
Ты безобразен. Он прекрасен:  
В его глазах блестит любовь,  
В его речах такая нега!  
Его усы белее снега,  
А на твоих засохла кровь!..<sup>1</sup>

Если мы продолжим цитату, прерванную М. С. Альтманом, то увидим:

И с диким смехом завизжала,  
И легче серны молодой  
Она вспрыгнула, побежала  
И скрылась в темноте ночной.

И эти четыре стиха тоже отразились в «Бесах»: «Он бросился бежать; но она тотчас же вскочила за ним, хромя и прискакивая, вдогонку, и уже с крыльца (. . .) успела ему ещё прокричать, с визгом и с хохотом, вослед в темноту:

— Гришка От-реп-ев а-на-фе-ма!» (ПСС, т. 10, с. 219).

В сопоставляемых фрагментах нами выделены прямые лексические совпадения, одинаково характеризующие Марию Кочубей и Марью Лебядкину. Этими совпадениями полностью подтверждает мнение М. С. Альтмана.

В фигуре Ставрогина отразился пресыщенный пушкинский Фауст и пушкинский предатель Мазепа, для которого, как и для Ставрогина, «нет отчизны». Но глава «У Тихона» возвращает нас к Гоголю. В ней мы находим скрытую парафразу одного из эпизодов «Страшной мести». И глава «У Тихона», и этот эпизод изображают посещение святого отшельника великим грешником.

У Гоголя к схимнику, живущему в пещере, врывается колдун: « — Отец, молись! молись! — закричал он отчаянно, — молись о погибшей душе! — и грянулся на землю.

Святой схимник перекрестился, достал книгу, развернул — и в ужасе отступил назад и выронил книгу.

— Нет, неслыханный грешник! нет тебе помилования! беги отсюда! не могу молиться о тебе!»

Оказывается, «святые буквы в книге налились кровью»: в мире ещё не бывало такого грешника. Но озверевшему колдуну кажется, что старец смеётся над ним, и он убивает святого схимника.

Визит Ставрогина к Тихону — попытка найти у праведника поддержку в самонаказании, для чего он и приносит архиерею свою исповедь. Гоголевский колдун просил «молиться

<sup>1</sup>Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975, с. 185.

о погибшей душе». Ставрогин говорит то же самое: «Прошу молитв ваших у того, которого вы так любите. . . »

В отличие от гоголевского схимника, Тихон отнюдь не отказывает Ставрогину в прощении и молитве. Он, правда, заявляет: «Но более великого и более страшного преступления, чем поступок ваш с отроковицей, разумеется, нет и не может быть». Однако за секунду до этого Тихон расценил преступление Ставрогина как статистически заурядное: «всеми этими ужасами наполнен весь мир». Достоевский придаёт демонизму оттенок банальности.

Из «Страшной мести» он перенёс важный психологический мотив — невыносимость смеха для преступления, но дал ему новое истолкование.

Ведь гоголевский схимник вовсе не смеялся над колдуном, он ужасался. Иллюзия осмеяния — типичный симптом безумия (над колдуном «смеётся» даже его конь). Тихон тоже ужаснулся исповеди Ставрогина, но предсказал ей всеобщее осмеяние, и Ставрогин угадал тайную усмешку: «То есть вы находите весьма смешную фигуру мою, когда я целовал ногу грязной девчонки. . . » На это Тихон не отвечает ни слова. Возможно, в его душе ужас сливается с невольным смехом.

У Гоголя изображено чудо: «святые буквы в книге налились кровью». У Достоевского нет места небесным знамениям, но эквивалентом чуда служит внезапное озарение Тихона:

« — Я вижу. . . я вижу как наяву, — воскликнул Тихон пронизающим душу голосом и с выражением сильнейшей горести, — что никогда вы, бедный, погибший юноша, не стояли так близко к самому ужасному преступлению, как в сию минуту!»

И Тихон со сверхъестественной прозорливостью определяет психологическую основу неизбежного преступления. Достоевский заменяет мистические мотивировки Гоголя психологическими.

Переход от раскаяния к новому преступлению, прямо изображённый в «Страшной мести», Достоевским в главе «У Тихона» лишь намечен

(« — Проклятый психолог!» — и т. д.). Но мы уже видим, что покаяние сорвалось.

Реалистически трансформированный и усложнённый эпизод грешника и святого сохраняет у Достоевского смысловую аналогию с текстом-прототипом; развиты и частные мотивы, даже некоторые внешние детали. Но у Гоголя этот эпизод был лишь незначительной перипетией, а Достоевский задумал главу «У Тихона» как ключевую для всего романа и ввёл в неё исповедь Ставрогина, объяснявшую «земные» причины его духовной агонии. Исповедь должна была выполнить сюжетно-композиционную функцию объясняющей легенды.

Ставрогин — это предатель («виртуоз предательства», по выражению А. Волынского), но не колдун, а «красавец», как говорит Петр Верховенский: в духе общей для романа замены фантастических мотивировок психологическими, эквивалентом колдовства — мы бы сказали, с ю ж е т н ы м с и н о н и м о м — выступает неотразимое демоническое обаяние Ставрогина. Это обаяние греховного знания, чары страшной тайны.

Реалистическая трансформация фабулы о колдуне-предателе у Достоевского включает не только превращение Фауста в Иуду (подобное превращение Мстителя в Иуду у Пушкина), но и развитие темы проклятого рода. Эту тему Достоевский переосмыслил в социально-историческом плане, в духе частичного компромисса с теориями фатальной биологической наследственности. Над Ставрогиным тяготеет проклятие барской оторванности от народа, барского презрения к жизни. Это прямо выражено в записных тетрадах, где Князь (будущий Ставрогин) признает: «Мы главная гниль, на нас главное проклятие и из нас всё произошло». Кто «мы»? Русские помещики. А что «произошло»? На это отвечает другая строчка тех же записных тетрадей: «Нигилисты, дети помещиков». В романе «Бесы» царит социальнo-этичeская наследственность, переосмысленное наследственное проклятие фабулы о колдуне-предателе.

Не только влияние «Страшной мести» — вообще гоголевское влияние решительно преобладает в романе «Бесы» (сильнейшая связь с «Ревизором» и «Мертвыми душами»). Достоевский изображает нечаевщину, если можно так выразиться, как кровавую хлестаковщину<sup>1</sup>.

Роман «Бесы» повлиял на прозу русского символизма, в частности Л. Андреева. В то же время с «Бесами» сложно соотносятся два совершенно иных по идейной направленности произведения русской прозы: это рассказ Горького «Карамора» — исповедь ренегата, представляющая собой трансформацию типа и судьбы Ставрогина и особенно его исповеди (впервые опубликованной в 1922 г.) — и сенсационный роман-памфлет А. Н. Толстого «Эмигранты» («Чёрное золото»).

В «Эмигрантах» белоэмигрантский террорист полковник Хаджет Лаше вновь обретает черты традиционного колдуна-предателя, поработившего красавицу-аристократку, которая, однако, любит только Налымова, ужасающе деградированного Маврикия Николаевича из «Бесов». Убийство Леви Левицкого (вплоть до некоторых деталей) восходит к сцене гибели Ивана Шатова. Ряд менее важных мотивов прямо заимствован из Достоевского. А. Н. Толстой идеологически «перевернул» сюжет «Бесов», заменил бесов революции бесами контрреволюции, поставив в центре его вульгарного, но таинственного злодея восточного типа, с чертами садизма и зверской, «восточной» эротики. Рассказ «Карамора» и роман «Эмигранты» идейно полемизируют с Достоевским, используя при этом главный тип «Бесов» (полюемически сниженный Горьким) или их фабулу и детали (у А. Н. Толстого).

Ещё более разветвлённым оказывается литературное потомство повести «Хозяйка». Это — типичное «узловое» произведение: оно соединяет ряд традиций и даёт начало нескольким новым. Интересно, что к «Хозяйке», словно против воли, обращались видные писатели, не принимавшие творчества Достоевского.

Прежде всего, И. С. Тургенев проявил явный интерес к фабуле о колдуне-предателе. Первый симптом этого интереса — в «Призраках» (1863): как убедительно показал А. С. Орлов, образ Эллис порождён гоголевской традицией, в частности с описанием «души» пани

<sup>1</sup>См. об этом: Назиров Р. Г. Петр Верховенский как эстет. «Вопросы литературы», 1979, № 10.

Катерины, вызываемой колдуном в «Страшной мести»<sup>1</sup>. Фабула «Призраков», исходящая от «Сильфиды» В. Ф. Одоевского, рассматривалась автором этих строк в специальной работе<sup>2</sup>. Но Тургенев пошёл далее по этому пути и заново разработал фабулу о колдуне-предателе в повести «Песнь торжествующей любви», где воспользовался, наряду с некоторыми мотивами и описаниями «Страшной мести», всей мистической стороной и таинственной эротикой «Хозяйки»<sup>3</sup>.

Он повторил диспозицию образов «Страшной мести» и «Хозяйки» в своём трио Фабий — Валерия — Муций. Колдовство Муция объясняется, как и у Гоголя, долгим пребыванием этого зловещего героя на Востоке и напоминает магию гоголевского колдуна. Как и отец Катерины, Муций завладевает душой Валерии во время сна. У Тургенева это получает прямое выражение в сомнамбулизме Валерии. Мотив сомнамбулизма — ослабленный эквивалент традиционного безумия героини, а главная сюжетная ситуация повести — мучительное раздвоение прекрасной женщины между мужем, светлым Фабием, и демоническим Муцием — соответствует всей главной ситуации фабулы о колдуне-предателе. Влияние легенд Флобера и его романа «Саламбо» на «Песнь торжествующей любви», по нашему мнению, несколько преувеличено нашими французскими коллегами. Экзотика колдовства и заклятие спящей Валерии восходят к «Страшной мести».

Покушение Фабия на предателя их дружбы Муция перенесено из «Хозяйки» Достоевского. Тот нож, который выронил Ордынов, не сумев поразить мнимо спящего Мурина, пролил кровь другого колдуна — во сне ходящего Муция.

Конечно, такой художник, как Тургенев, не копировал чужих образцов. В фабулу о колдуне-предателе он внёс оптимистические ноты, приписал восточной мистике некую живительную силу, отсутствующую в ясной культуре ренессансной Италии. Отношение к колдовству Муция в повести неоднозначно. Тёмный Восток таинственно мудр и злобно изощрён, но встреча с ним плодотворна для слишком изнеженного и стерильного Запада.

Если связь тургеневской повести с традиционной фабулой в основном уже исследована (см. выше указание на работу М. О. Габель), то совершенно вне поля зрения учёных осталось прямое развитие сюжета Тургенева в рассказе А. Н. Толстого «Граф Калиостро». Здесь в роли колдуна-предателя выступает самый знаменитый маг XVIII века — Калиостро, посетивший Россию под именем графа Феникса.

В рассказе изображена его «магическая сила», показана прелестная Мария, подневольная спутница графа, которая говорит русскому помещику Алексею Алексеевичу: « — Я боюсь. . . я ненавижу моего мужа. . . Он чудовище, каких не видал ещё свет. . . Он мучает меня. . . » И Алексис решает: « — Я убью его!»

<sup>1</sup>Орлов А. «Призраки» Тургенева (Одоевский — Гоголь — Тургенев). «Родной язык в школе», 1927, сб.1, с. 68–70.

<sup>2</sup>Назирова Р. Г. Чехов против романтической традиции. — В кн.: Русская литература 1870–1890 годов. Сб. 8, Свердловск, 1976.

<sup>3</sup>См. об этом: Габель М. «Песнь торжествующей любви» (Опыт анализа). В кн.: Творческий путь Тургенева. Сб. ст. под редакцией Н. Л. Бродского. Пг, 1923.

В тексте граф назван «знаменитым колдуном», но тётюшка Алексиса воспринимает его как «басурмана». Первая половина рассказа содержит реминисценции из «Хозяйки» Достоевского и широкое пародийное развитие темы Пигмалиона из повести П. Н. Кудрявцева «Живая картина» (1842). В этой повести влюблённый русский мечтатель так долго вглядывался в картину с изображением смеющейся красавицы, что однажды вечером она, облокотясь на раму, выпрыгнула из неё и стала грациозно танцевать по комнате. Это повторялось каждый вечер, пока не привело к окончательному безумию и гибели мечтателя. В повести Алексея Толстого Калиостро устанавливает для Алексиса аналогичное «оживление» портрета, но красавица, вылезшая из рамы, оказалась отвратительной.

Вторая половина рассказа и особенно финал представляют собой парафразу тургеневской «Песни торжествующей любви». Мария и Алексис после отъезда графа и его чернокожего слуги (вариант слуги-малайца из тургеневской повести) напоминает Фабию и Валерию после отъезда живого мертвеца Муция; тень княгини Прасковьи с «оживлённого» портрета — напоминание о пережитом ужасе.

Рассказ А. Н. Толстого — остроумное авантюрно-юмористическое снижение «Песни торжествующей любви» с добродушной насмешкой над сентиментальными русскими помещиками XVIII века, причём Толстой, как обычно, вскрывает под заграничной пудрой и заёмными изящными манерами их здоровую и «плотную» сущность.

«Песнь торжествующей любви» и «Граф Калиостро» — это сказочно-светлая, «артистическая» линия развития фабулы о колдуне-предателе, линия стилизации, орнаментальности (хоть и меньшей, чем у Флобера), сказочной условности и аллегоризма. Снимается высокая этическая проблематика, усиливается момент игры, эстетического любования страшным и чудесным, свойственного позднему Тургеневу. Мистическое превращается в чудесное и утрачивает трагический смысл.

Но от «Хозяйки» идёт и другая линия развития, противоположная сказочно-стилизионной. Эта вторая линия акцентирует жестокую трагиду и разрушительные страсти в народной жизни, противоречивость народного сознания, что и составляло ядро «Хозяйки». В отличие от элегантности и экзотического аромата «артистической» линии, вторая линия соприкасается с натурализмом и может быть определена как «народно-драматическая». К ней примыкает повесть Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) и его единственная пьеса «Расточитель» (1867).

Народно-драматическую вариацию фабулы о колдуне-предателе оригинально разработал ещё один писатель, не любивший Достоевского, — Андрей Белый. Его «Серебряный голубь» (1910) вслед за «Хозяйкой» помещает кровавую любовную драму в «экзотическую» среду русских сектантов. Молодой интеллигент Пётр Дарьяльский, личность декадентского типа с элементами богоискательства, околдован эротическим притяжением Матрёны, сожительницы импотентного Кудеярова, хворого столяра, «отца и учителя» секты голубей. Кудеяров и его работница намеренно завлекают Дарьяльского, поскольку секте нужно, чтобы Матрёна, «духия» Кудеярова, родила им мессию. Белый подробно описывает, как

Кудеяров гипнотизирует и одновременно возбуждает Матрёну. В сцене заклинаний прямо говорится: «быстро он быстро колдовские бормочет невнятные речи. . . » Сначала Дарьяльский видит в голубях настоящую Русь, но затем начинает понимать, что сектантская мистика — это нечто враждебное: «. . . то — ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то тёмная бездна востока прёт на Русь из этих радением истончённых тел»<sup>1</sup>. Опять тема чужой веры, тема предательства русских обычаев и угроза с Востока, как было в «Страшной мести».

«Серебряный голубь» пронизан самыми неожиданными реминисценциями из Гоголя и Достоевского. Так, застигнутый врасплох возле Матрёны, Дарьяльский в смущении заказывает Кудеярову стул с резьбой, как поступил в таких же обстоятельствах гоголевский поручик Пирогов.

Белый постоянно и даже утрированно развивает стилистику Гоголя, пытается «петь», плетёт сложные словесно-звуковые узоры, порою впадая в белый стих, но под всей этой орнаментацией складывается довольно крепкий и чёткий по мысли сюжет.

И этот сюжет, и тип Дарьяльского происходят от Достоевского. Герой временами заговаривает в духе и стиле Кириллова из «Бесов»: « — Ничего: надо только понять, что все ничего: вы посмотрите — блеск, паутина, солнце. . . » (253).

« — И мушка, и мушка тоже — хорошо!» (254).

Прямо из «Подполья» Достоевского попало в роман Белого сладострастие зубной боли (278). Да и весь психологизм Белого основан на колоссальном опыте Достоевского. В то же время «Серебряный голубь» составляет резкий контраст и с Гоголем, и с Достоевским по жестокой натуралистичности бытописания, по мазохическому смакованию жестокости, особенно в сценах отравления Еропегина и убийства Дарьяльского.

Кудеяров — тип колдуна-предателя. Он сам завлёт Дарьяльского и сам приговорил его к смерти (из страха доноса). В связи с колдовством Кудеярова Дарьяльский вспоминает «слова Парацельса о том, как опытный магнетизёр может использовать людские любовные силы для своих целей» (274). Ситуация Матрёны между её духовным супругом Кудеяровым и любовником-интеллигентом прямо повторяет главную ситуацию фабулы о колдуне-предателе. Матрёна всецело во власти Кудеярова. Красавец-интеллигент не оправдал надежд голубей, не дал Матрёне ребёнка, и это символически связывает сюжет с традиционным для фабулы мотивом бессилия интеллигента в борьбе за любовь женщины из народа. В этой фабуле (за исключением «артистической» линии) тёмное, злое начало как правило торжествует победу; во всяком случае, уничтожает «светлых» антагонистов или преодолевает их соперничество.

Деловито-жуткий финал «Серебряного голубя» типичен для адской, декадентской трагики эпохи. Можно указать, что он создавался в эпоху столыпинского террора, отражения которого рассеяны по всему тексту. Но в плане историко-литературном представляется более чем вероятным следование пессимистической трактовке этой фабулы в «Хозяйке» Достоевского.

<sup>1</sup>Белый Андрей. Серебряный голубь. М., «Скорпион», МСМХ, с. 237, 260. Далее указания на то же издание даются в тексте.

Именно как жестокую народную драму написал Иван Бунин свой большой рассказ «При дороге» (1913 г.). Сюжету свойственна настойчивая, мрачная фатальность: катастрофа героини предопределена и даже предсказана, её ужасная судьба становится неизбежной с того момента, когда она впервые увидела лихого и жестокого Никанора. Страшная эротическая власть его, парализующая волю Парашки, равноценна колдовству.

Хотя Бунин ненавидел Достоевского и никогда не скрывал этого, рассказ «При дороге» опирается на фабульную традицию «Хозяйки». Богатый мужик Устин, убивший из ревности свою жену (у Гоголя в «Страшной мести» колдун тоже убил свою жену, мать пани Катерины), живёт ростовщичеством и воспитывает любимую дочь Парашку. Автор медленно и неумолимо развивает трагическую тему — скрытой инцестуозной страсти отца и дочери. Поразительно, как устойчиво передаются внутри фабульной традиции некоторые постоянные детали. Сравним четыре фрагмента:

1. Своими чудными очами  
Тебя старик заворожил.  
Своими тихими речами  
В тебе он совесть усыпил. («Полтава»)

2. « — Для тебя только, моя дочь, прощаю! — отвечал он, поцеловав её и блеснув странно очами. Катерина немного вздрогнула: чуден показался ей и поцелуи, и странный блеск очей». («Страшная месь»).

3. «. . . — Слушай же, — говорит мне, — красная девица, — а у самого чудно очи горят. . . » (рассказ Катерины в «Хозяйке»).

4. «Он подошёл, обнял её голову, поцеловал в волосы. Сквозь тонкую кожу его проступил румянец, зелёные глаза горели ярко и нежно» (рассказ «При дороге», сцена Устина и Парашки).

Из этих примеров видно, что традиционная фабула сохраняет, несмотря на все изменения, определённую константную топику. Во всех четырёх произведениях выступает тема сверхъестественной, демонической власти злодея над прекрасной юной девушкой, жертвой колдовства, гипноза или своеобразного внушения. Красавица Парашка в рассказе Бунина испытывает мучительное раздвоение между любовью к отцу и слепой биологической страстью к «вору-мещанину», который поработил её разум и растлил её, чтобы украсть лошадей Устина. Страсть её обращается в яростное мщение: Парашка пытается убить Никанова. Рассказ завершается взрывом безумия: «Поймали её только через пять дней. И, отбиваясь, она проявила страшную силу, искусала трёх мужиков, крутивших ей руки новой вожжовкой».

«При дороге» — яркий образец «крестьянской» прозы молодого Бунина. В начале XX века патриархальная мораль крестьянства уже рушилась. Бунин рисует разгул страстей в недрах народа, раздираемого противоречиями капиталистического развития.

В народно-демократической линии развития фабулы о колдуне-предателе особое место занял роман Л. М. Леонова «Вор» (1927). Основную роль в его генезисе сыграли традиции

Достоевского, Андрея Белого и Горького, а также — что весьма необычно — прямое влияние литературоведения 20-х годов. Для анализа мы используем вторую редакцию «Вора», не забывая, однако, что она была предпринята под упорным и многолетним давлением критики.

Весьма наглядна для понимания метода работы Леонова в «Воре» фигура жалкого пройцы, бывшего помещика Манюкина. Когда он тоскливо кричит о своём прошлом: «А ведь было, было!» — мы узнаем голос Барона из пьесы Горького «На дне». Однако сюжетная функция Манюкина иная — Мармеладов из «Преступления и наказания». Только леоновский Мармеладов рассказывает по кабакам вымышленные истории, а свою исповедь доверяет лишь заветной тетради.

Воздействие Достоевского признано самим Леоновым. В «Воре» немало стилизованных оборотов цитатного характера: «Санька ужасно пристально посмотрел на своего бывшего начальника. . . » Цитаты более высокого уровня встречаются в идейных дискуссиях «Вора»: « — Вот и охота мне дознаться, примусник, — как-то вдруг и наотмашь заключил Векшин, — кто же я на самом деле, тварь или не тварь. . . и если тварь, то в каком, собственно, из этих двух смыслов. Может, и нет вины на мне никакой, раз я тварь в высшем роде. . . » Нет никакого сомнения, что вся эта тирада — чистейший Раскольников («тварь дрожащая или право имею?»). Вообще влияние «Преступления и наказания» в романе «Вор» огромно.

Леонов не грешил ученическим, эпигонским подражанием: в школе Достоевского он один из самых первоклассных мастеров. Леонов научно освоил, препарировал и использовал традицию Достоевского, для каковой цели создал целую систему виртуозных приёмов трансформации. Он работал методически.

Для «Вора», как и для больших романов Достоевского, характерны драматизм, тайна и мотив преследования (вариации его — смертельная угроза, ощущение обречённости, чувство героя, что его выслеживает кто-то, идущий по пятам за ним). Судьбы персонажей — это цепь катастроф, временные зияния между которыми в основном заполнены слухами, как обычно у Достоевского.

В начале романа Леонов создал незабываемый образ прекрасной Маньки Вьюги, Машки Доломановой — сильной и глубоко оскорблённой женщины. Она «балансирует» между Митькой Векшиным, которого она полюбила ещё в детстве и которому не простила того, что он предпочёл революцию, и Агеем Столяровым, которого она ненавидит, презирает и боится, но с которым живёт как жена. Раздвоение героини между двумя полярными персонажами, один из которых держит её в своей демонической власти, есть главная сюжетная ситуация «Полтавы», «Страшной мести», «Хозяйки», «Песни торжествующей любви», «Серебряного голубя» и «При дороге».

Фабула о колдуне-предателе нашла в «Воре» нагляднейшее воплощение. Вот юная Маша танцует с Агеем, ещё не зная, что он «гроза двух уездов, ночной разбойник и озорник». Когда его пытаются арестовать, она шепчет ему: «Сзади заходят. . . » Впоследствии, изнасилованная Агеем, она соглашается на совместную жизнь: он тогда «ещё не растратил. . . своей

бешеной и подлой отваги». В ночь Машиного бегства сгорела доломановская баня: «маленький свадебный подарок влюблённого Агейки». Так рассказывается о начале их связи в XII-й главе I части. Сожжённая баня — фабульный реликт «Хозяйки», где Мурин сжёг завод врага, самого его столкнул в котёл и увёз его дочь (или, вернее, свою дочь) — Катерину.

Повествователь говорит: «Начальная, обманувшая Машу песенность грозной народной молвы об Агее-мстителе начисто улетучилась после отъезда из Рогова. . . » Очень важно слово — «песенность». Согласие Маши бежать с насильником не было вынужденным: разбойничья слава околдовала её, она и позже вспоминала об удальстве прежнего Агея.

«Песенность» — это и прямая установка диалога Маши с Митькой в XXII главе 1-й части. Весь этот эпизод прямо восходит к «Хозяйке», к тому эпизоду, где Мурин и Катерина потчуют Ордынова.

« — Здравствуй, мой родной. . . — сказала она просто и приветливо, но пошла к нему не прямо, а почему-то в обход стола и с Агеевой стороны».

« — Заходи и змея-горыныча моего не бойся. . . Ведь он тоже стоглазый, знает, что у него ни пёрышка не украдёшь! — и долгим взглядом посмотрела на Агея, бурным восторгом встретившего её сообщение. — Слух про тебя дошёл, будто ты сестрёнку свою отыскал? Непременно покажи: если ты мне как брат, значит, и она не чужая. . . »

В «Хозяйке» Катерина тоже называла Ордынова «братом». Да и вся речь Маши в XVII главе окрашена фольклорно-песенной стилизацией, как в «Хозяйке» — речь Катерины.

Агей — родом из сектантов; он наделён изуверской жестокостью, садистскими наклонностями и чертами предателя: наводя Митьку на советское учреждение вместо нэпманской фирмы, он заманивает его в ловушку.

Митька Векшин — соединение Ордынова с Раскольниковым. Когда он в горячечном бреду разговаривает с Арташезом, учреждение которого он только что ограбил, то игра с огнём откровенно следует за аналогичными сценами Раскольникова в полиции, с Порфирием, с Заметовым. Леонов эти связи не скрывает, а фактически цитирует: «По дороге вспомнилось, как долго искал со Щекутиным провод сигнального звонка, и теперь необоримая потребность преступника заставила его взглянуть в застеклённую кассирскую конторку» — это не что иное, как звонок Раскольникова после убийства, вошедший во все учебники судебной психологии. Мы слишком перегрузили бы наше изложение, если бы привели хотя бы половину подобных примеров.

Любовная история «Вора» образована парафразированием «Хозяйки», но после гибели Агея в перестрелке с милицией этот сюжет Леоновым как бы свёртывается. Маша Доломанова — не только Катерина из «Хозяйки», но и Настасья Филипповна: она берет в свой дом страстно влюблённого в неё вора Доньку и деспотически помыкает им, не отвечая, однако, на его страсть. Эта линия отражает отношения Настасьи Филипповны и Рогожина. Кроме того, в облике Маши появляются черты «инфернальницы» Грушеньки, мстящей миру за её оскорблённую юность. Таким образом, и Векшин, и Маша соединяют в себе черты разных героев и героинь Достоевского.

Нами найдены в романе «Вор» очень значительные отражения и «Скверного анекдота», и «Вечного мужа», но здесь нет возможности подробно осветить эти факты.

Отметим одну интереснейшую подробность, характеризующую метод Леонова: персонажи Достоевского у него не только комбинируются в одно лицо, но иногда и раздваиваются. Так, например, в «Воре» два Мурина: это Агей Столяров, убийца, вор и растлитель Маши, и это эпизодически появляющийся Артемий Корынец, «барыга и шалманщик», «отец воров, прозванный Корынцем за легендарный в своё время побег с Сахалина через Корынский пролив». Внешность Мурина из «Хозяйки» прямо отразилась в портрете Корынца, но его роль в сюжете третьестепенна.

В «Воре» также два Ордынова: отчасти это, как уже указано, Митька Векшин, но ведь Ордынов породил и сочинителя Фирсова. Для изображения воровской среды Леонов ввёл интеллигентного наблюдателя, влюблённого в героиню преступного мира: «клетчатый демисезон» весьма слабо маскирует типичного Мечтателя из раннего Достоевского. Замечательную фразу Фирсов дарит уличной собаке: «Иные думают про нас, что мы с тобой — лишние мечтатели, а мы-то как раз и знаем о жизни лучше всех: запах её и вкус». Последние слова — цитата из «Скифов» Блока.

Таким образом, Леонов прибегает к комбинированию различных фабул и мотивов (преимущественно по способу секвенции), соединяет в главных героях (Векшин, Маша) черты и функции разных героев предшествующей литературы (преимущественно героев Достоевского), амплифицирует и удваивает героев-прототипов путём деления сюжетных функций и, наконец, прямо цитирует сюжеты Достоевского и философии его героев. Но трансформация этим не ограничивается, ибо венцом всякой подлинно творческой трансформации является новое художественное качество. Это подчёркивал Горький ещё в Италии: «... “Вор” — оригинально построенный роман, где люди даны хотя в освещении Достоевского, но поразительно живо и в отношениях самых сложных»<sup>1</sup>.

В противоположность Достоевскому, Леонов вводит необычайную повествовательную игру: Фирсов — одновременно и участник событий, и их «автор», alter ego самого Леонова. Это «обнажение приёма» придаёт роману характер литературного манифеста и наглядной иллюстрации к эстетическому принципу. Некоторые второстепенные события и ходы сюжета даются в двух вариантах, из которых один отменяется другим. Многие диалоги отличаются повышенной литературностью, что придаёт им условный характер, и это иронически мотивируется Леоновым: «так написал Фирсов». Один персонаж, застреленный в схватке с милицией, появляется снова, жив и невредим, и сам Леонов заостряет на этом наше внимание, словно уличая Фирсова в небрежности и спешке. Важнейшая часть содержания «Вора» — это его же фиктивная творческая история. Это роман о писании романа, т. е. звено в стернианской традиции, которая привлекала повышенное внимание литературоведов наших 20-х годов.

<sup>1</sup>Горький А. М. Собрание сочинений в 30 тт. Т. 30, М., 1955, с. 91.

Теоретико-литературное значение «Вора» больше, чем иных специальных трактатов, а в числе «крестных отцов» книги нельзя не назвать Андрея Белого и Виктора Шкловского — не как романистов, а как литературоведов.

«Вор» — вещь единственная в своём роде: антология мотивов Достоевского и в то же время оригинальный реалистический роман. Он входит в череду романов Леонова, образующих морально-историческую летопись России 20–50 годов нашего века. Преступный мир изображён в «Воре» как осколок прежней национальной, в основном мещанской и крестьянской стихии, которая преобразуется новым государственным началом и могучим строительством. Стихии и больно, и страшно, но писатель зовёт её учиться жить по-новому, отринув кровавые обиды и эгоистические страсти. Леонов верит в силу двужильного русского мужика: заставляя Митьку Векшина стать в финале строителем социализма в Сибири, Леонов скорбно и твёрдо принимает бурную советскую историю 20-х годов.

В свете этого приятия воскресение Митьки Векшина читается как победа национально-этических идеалов, а закоренелое зверство Агея — как предательство их. Сами воры ненавидят Агея. Его утончённое издевательство над родным отцом (прелюдия к гибели) придаёт ему своего рода омерзительный демонизм. «Скользящий» сюжет леоновского романа восходит к фабуле о колдуне-предателе (от «Хозяйки») и к фабуле о спасении преступника (от «Преступления и наказания»). Леонов противопоставил тёмному хаосу предательства не только народно-гуманистическую религию мастера Пчхова, но и прогрессивную государственность, как в пушкинской «Полтаве». Роман «Вор» во многих отношениях оказался суммой фабульных традиций.

Итак, на базе «Полтавы» и «Страшной мести» сложилась фабула, в которой сливаются проблема национальности и проблема гуманизма. От «Хозяйки» Достоевского расходятся две линии традиции: сказочно-стилизационная, предполагающая фантастические допущения, и народно-драматическая (Белый, Бунин, Леонов). В этой же фабульной традиции «Бесы» дали начало особой линии, которая отталкивается от этого романа в трактовке этических проблем русской революции. Рассмотренные в этом тексте произведения не исчерпывают всего богатства вариаций фабулы о колдуне-предателе. Её смысл — осуждение «титанизма» с позиций национальной морали. Эстетизация зла (колдовство, жестокость, демоническое презрение к людям) трактуется этой фабулой как явление антирусское, противоречащее исконным духовным ценностям русского народа — любви, добру, милосердию, верности (как в формах «истинной» религии, так и в безрелигиозных формах). В целом эта фабула прославляет добро и правду как этическую основу национальной культуры, приписывая зло чужеродным влияниям: нарушитель морали — это предатель России. Как правило, в произведениях этой фабулы реализуется трагедия преступной любви, причём терзаемая трагическим раздвоением героиня-преступница символически совпадает с Родиной, мучимой врагами, выражая противоречия народного сознания.

Это говорит о глубинных, неосознанных связях фабулы с русским крестьянским миро-созерцанием, в котором последовательно развивался протест против крайнего произвола

власти и усиления крепостнического гнёта, а позже — против государственно-протектируемого развития капитализма в России. В крестьянской философии идеал «святой Руси» равнозначен патриархальной утопии; демонический, несущий страдания и позор капитализм как бы «этнически чужд» России. Как прямое воплощение колдуна-предателя, как оживший страшный миф был воспринят народными массами России Григорий Распутин, которого считали колдуном и любовником последней императрицы, ненавистной Алисы, предавшей страну в войне с Германией. Если до этого в крестьянской среде ещё оставались какие-то реликты многовековых монархических чувств, то явление Колдуна-предателя возле трона Романовых нанесло последний удар крестьянскому монархизму. В ужасе перед грозящей победой дьявола русский народ отвернулся от династии Романовых. Разумеется, речь идёт не о сознательном пролетарском авангарде революции, а о крестьянском большинстве.

Оставшаяся понятной народу и по-своему актуализированная историческими событиями, фабула о колдуне-предателе смогла вновь ожить и переродиться в романе советского писателя Л. Леонова, тяготевшего к национальному освоению великих исторических преобразований.

Прозрения Пушкина и Гоголя, создавших эту фабулу, а также гений Достоевского оплодотворили русскую прозу вплоть до нашего времени.

#### **IV. Любовь среди народной войны**

В эпоху Возрождения вместе с античными статуями Европа вновь открыла позднегреческий роман с характерной для него фабулой о разлучённых влюблённых. Любовно-буколический роман Лонга «Дафнис и Хлоя» стал образцом для пасторальных романов. Их константная фабула заключает в себе противопоставление пастушеской невинности испорченному миру городской цивилизации: Феокрит при этом совпал с Монтенем. Влюблённые, разлучённые бурями жизни, хранят непоколебимую верность друг другу и после всяческих испытаний соединяются вновь. Похищение невесты пиратами или разбойниками, стихийные бедствия, поиски влюблёнными друг друга — обычные элементы фабулы.

В просветительском романе XVIII века ещё более усилилась антитеза простодушных героев-любовников и коварных злодеев. Любящие всегда естественны, а разлучающие их, препятствующие их любви — злы и испорчены.

Фабулу о разлучённых влюблённых пародировал Вольтер в «Кандиде», но, несмотря на его насмешки, она оставалась очень распространённой. Для неё был обязателен счастливый финал — соединение любящих. Она была оптимистична и утешительна, простодушная невинность в ней торжествовала над злом, пастухи или мещане — над порочными аристократами.

Вальтер Скотт, создавая исторический роман, заново обработал фабулу о разлучённых влюблённых. Он придал её событиям исторически-документированную мотивировку. У него влюблённых разлучают не условные разбойники, а вполне исторические контрабандисты

или шотландские горцы. Одним из главных моментов фабулы он сделал важное историческое событие. Его особенно занимала борьба английской монархии против изгнанной династии Стюартов и их сторонников («якобитов»). Стюарты происходили из Шотландии, и её народ в форме династических споров вёл свою национальную борьбу против английского господства: так Вальтер Скотт первым стал изображать драматические судьбы влюблённых, случайно заброшенных в гущу массового народного движения («Уэверли», 1814; «Роб Рой», 1818 и др.). По стопам Вальтера Скотта пошли В. Гюго («Бюг Жаргаль»), Ф. Купер («Последний из могикан») и др. Но особенный успех выпал на долю «Обручённых» А. Мандзони (1825–1827).

Именно Мандзони сумел придать вальтерскоттовской форме подлинную эпичность. Он достиг этого, поставив в центре романа влюблённую пару из простонародья и подвергнув её трём испытаниям общеисторического значения: классовому насилию, военному разорению и стихийному бедствию. Первое — это типичная для феодализма попытка господина осуществить *jus gramae postis*; второе — тоже типичное вторжение армии в мирный край (ср. «Кандид» Вольтера); третье — картина чумы. Она оказалась важнее всего. Мандзони соединил хрупкую фабулу Ренцо и Лючии с грандиозным общенародным бедствием — миланской чумой 1628–1630 годов.

Великое бедствие, равняющая всех смерть — древняя тема искусства. Фукидид в «Истории Пелопонесской войны» (гл. 47–54) описал афинскую чуму 430 года до н. э. с потрясающей силой. В Библии моровая язва — образец божией кары за грехи людей. Колоссальные эпидемии XIV века отразились в «Декамероне» Боккаччо и в особой теме тогдашней живописи — в «Пляске Смерти», мрачной и назидательной аллегории нашего естественного равенства перед смертью.

Даниэль Дефо в знаменитой мистификации «Дневник чумного года» описал лондонскую эпидемию 1665 года тоном очевидца, с ужасающе убедительными подробностями. Ту же самую эпидемию описал Джон Вильсон в драматической поэме «Чумный город» (1816); одну из сцен её в 1830 году перевёл Пушкин («Пир во время чумы»). Мицкевич в поэме «Конрад Валленрод» (1828) изобразил фольклорно-символическую Моровую Деву с окровавленным платком в руке. В романтических гротесках Э. По «Король Чума» и «Маска Красной Смерти» царит злорадное упоение общею гибелью. Эжен Сю в романе «Агасфер» дал вариацию «пира во время чумы» — браваду вольнодумцев в холерном Париже. Потрясающей скорбью и мрачным фатализмом проникнута поэма Словацкого «Отец зачумлённых» (1838).

Мандзони описал миланскую чуму с трезвой объективностью, контрастно отгесняющей его религиозный пафос. Ужасу общей смерти он противопоставил не героическую браваду вольнодумцев, не восточный фатализм, а самоотверженность, мужество и солидарность людей. Философия Мандзони противоречива, «его христианство колеблется между янсенистским аристократизмом и иезуитским патернализмом по отношению к народу»<sup>1</sup>. И всё же изображение и переживание народного бедствия позволило романисту подняться до подлин-

<sup>1</sup>Граммши Антонио. О литературе и искусстве. М., 1967, с. 124.

ного гуманизма, как участие в национально-освободительной борьбе привело этого либерала к поддержке Гарибальди. В патетических финальных главах романа Мандзони утверждает великий принцип всеобщей солидарности людей в бедствии.

«Обручённые» (в первой редакции) появились на русском языке уже в 1833 году. Видимо, бледные герои Ренцо и Лючия не слишком заинтересовали русского читателя, но картина чумы потрясла. Друг Пушкина записывал свои впечатления: «минутами хочешь бросить книгу от страха заразиться, а минутами так связываешься участием с бедными жертвами, что жалеешь, что не можешь идти в лазарет, набитый 16000 больных, на помощь неутомимого Fra Cristophoro разделить с ним христианские заботы»<sup>1</sup>.

Только в романе Мандзони, превывсившем традицию вальтерскоттизма, фабула о разлучённых влюблённых приняла истинно эпический характер.

Эта фабула в её вальтерскоттовской версии увлекла русских подражателей Вальтера Скотта в 30-е годы XIX века. Наиболее успешная разработка фабулы удалась М. Н. Загоскину в романе «Юрий Милославский». Но любовь Юрия и Настасьи играет в сюжете незначительную роль.

Между тем нельзя не согласиться с мнением Б. М. Эйхенбаума: «Специфической для русской жизни и литературы этих лет была проблема соотношения личной жизни (“история сердца”) с жизнью исторической, народной»<sup>2</sup>. Причём «история сердца» не менее важна, а для Лермонтова даже более важна, чем история народа<sup>3</sup>. У Загоскина же любовь получилась картонная, он не умел её изображать.

Пушкин тоже обратился к этой фабуле. Сначала он освоил её в ирои-комической поэме «Руслан и Людмила», а затем — в повести «Капитанская дочка», где влюблённых разлучают события русской крестьянской революции XVIII века.

Подобных бурь не знал Запад. Перед пугачёвщиной бледнеют заговоры якобитов, набеги шотландских горцев и эдинбургские мятежи. На бескрайних просторах Яика и Волги разыгралась колоссальная народная война, которая потрясла Российскую империю. В изображение этой войны Пушкин естественно и органично вплетает судьбы Петруши Гринёва и Маши Мироновой, двух простодушных полудетей, которым удалось спастись из самых губительных обстоятельств благодаря своей стойкости и благодаря великодушию народного вождя.

Генезис «Капитанской дочки» хорошо изучен отечественной наукой. Так, Н. Н. Петрунина и Г. М. Фридлендер подробно осветили фабульные элементы и повествовательные приёмы, перенесённые Пушкиным из «Юрия Милославского»; при этом они подчеркнули и принципиальное новаторство Пушкина<sup>4</sup>. Ещё детальнее изучена связь «Капитанской

<sup>1</sup>Вяземский П. А. Записные книжки. АН СССР, 1963, с. 83.

<sup>2</sup>Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени». — В кн.: «История русского романа. Т. I. М.-Л., 1962, с. 279.

<sup>3</sup>См. «Журнал Печорина», предисловие («едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа»).

<sup>4</sup>Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974 (глава «У истоков «Капитанской дочки»»).

дочки» с романами самого Вальтера Скотта<sup>1</sup>. Самая последняя трактовка проблемы дана В. И. Кулешовым, который детально продемонстрировал фабульные связи «Капитанской дочки» с романами «Уэверли» и «Роб Рой». Исследователь уделяет большое внимание и выяснению вопроса о том, в чём заключается преимущество «Капитанской дочки» перед романами Вальтера Скотта<sup>2</sup>.

Эти последние соображения В. И. Кулешова мы попытаемся дополнить. Во-первых, Пушкин чрезвычайно выигрывает благодаря душевной теплоте в изображении людей. В наибольшей степени это относится к Пугачёву, как показала чуткая М. Цветаева в известном эссе «Мой Пушкин». Холодный, «апатичный» и свысока отрешённый объективизм Вальтера Скотта отмечали и Герцен в ранней статье «Гофман» (1834), и Белинский в «Разделении поэзии на роды и виды» (1841). Этот объективизм, монументальная повествовательность, некоторое однообразие и условность речевых портретов действующих лиц оставляли слишком мало места личному чувству: над Вальтером Скоттом тяготели правила романного приличия. Немыслимо даже предполагать, чтобы он описал, как мятежники вытаскивают из дома голую старуху, как она узнаёт среди повешенных своего мужа и проклинает убийц и как по слову мятежного вождя удар сабли обрывает её жизнь. А главное — и после этого виновник описанных ужасов не утрачивает ни авторского, ни нашего сочувствия. Чтобы понять этот опасный парадокс, необходимо соприкоснуться с русской народной культурой и хоть в первом приближении осознать необычность, «широту» русского гуманизма. Вальтер Скотт всегда пристоеен, герои его хорошо воспитаны, а гуманизм Пушкина не признаёт этикетов и приличий. Внешне бесстрастное повествование Пушкина трогает сердца: вспомним, как пленный башкир на допросе разевает рот, чтобы показать обрубок языка, или как Пугачёв, идя на казнь, приятельски кивает Гринёву. Повествование у Пушкина согрето внутренним теплом.

Во-вторых, Пушкин несравненно народнее Вальтера Скотта. Всем известна фольклорная эрудиция последнего и важнейшая роль в развитии романтического фольклоризма. Но тогда как Вальтер Скотт обрабатывает и цитирует фольклор, Пушкин гениально творит свой собственный. В сравнении с ним народные сцены Вальтера Скотта выглядят помпезными.

Уже у Вальтера Скотта появился «благородный разбойник», человек из народа, мститель за социальную несправедливость. Но пушкинский Пугачёв — иной. Его исторические черты Пушкин слил с фольклорно-мифологическими. Верно определил их В. Шкловский: «Помощный разбойник. Он же в прошлом помощный зверь. Герой оказывает разбойнику услугу, разбойник потом его спасает»<sup>3</sup>. Этот сказочный мотив занял важное место в фабуле «Капитанской дочки». Пугачёв покровительствует любви героев. Этот грозный благодетель

<sup>1</sup>Якубович Д. П. «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта. «Временник Пушкинской комиссии», Т. IV–V, М.-Л., 1939; Орлов С. А. Исторические романы Вальтера Скотта. Горький, 1960, с. 400–415; Измаилов Н. В., глава о «Капитанской дочке» в кн.: История русского романа. Т. I, М.-Л., 1962.

<sup>2</sup>Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). 2-е изд., М., 1977, с. 156–157

<sup>3</sup>Шкловский В. Б. Гамбургский счёт Л., 1928, с. 31.

вызывает в Гринёве смешанное чувство страха и благодарности, типичное для отношения доисторического человека к тотемному покровителю. Пугачёв обладает всей полнотой и непреодолимым обаянием фольклорно-обобщённого национального характера.

Русский разбой вплоть до XIX века оставался формой крестьянского протеста. Пушкин высоко ценил разбойничьи песни, а Стеньку Разина назвал единственным поэтическим лицом в русской истории. Поэт знал, что Пугачёв был мужицким царём, за которого молились миллионы людей.

Поэтому Пушкин написал «Капитанскую дочку» как историю любящих, спасённых великим «разбойником» («злодеем для всех, кроме одного меня», — говорит Гринёв). Романная фабула о разлучённых влюблённых слилась со сказочным мотивом «помощного разбойника», символически представляющего русский народ.

Нам представляется неточной трактовка «Капитанской дочки» у Е. Н. Купреяновой: «Крестьянская и мятежная стихия предстает в «Капитанской дочке» уже совершенно самостоятельной. . . силой исторической жизни, но силой не созидательной, а разрушительной»<sup>1</sup>. Первая и главная часть этого высказывания содержит неоспоримое положение о новаторстве Пушкина: крестьянская революция впервые показана им как независимая историческая сила (понятно, что он не захотел продолжать «Дубровского!»). Но оговорка исследовательницы: «силой не созидательной, а разрушительной» — учитывает только прямо заявленную идейную установку Пушкина, без внимания к идее самого сюжета. Конечно, Пушкин не одобрял «русского бунта», хотя и показывал его причины. Декабристы этого бунта тоже не хотели. Но, изобразив Пугачёва благодетелем любящих, Пушкин тем самым ввёл двойную оценку разгулявшейся народной стихии: он увидел в ней и зло, и добро.

Сюжет «Капитанской дочки» противоречил общепринятым оценкам пугачёвщины и предвидел в самом страшном огне революции шанс спасения для любви. Для Пушкина в хаосе народной войны есть не только разрушительное, но и творящее начало. Таким образом, в пушкинской трансформации вальтерскоттовской фабулы о разлучённых влюблённых на первое место выдвинулся народный вождь, покровитель и благодетель влюблённых. Народная стихия сначала разлучает Гринёва и Машу, а затем «милует» и спасает их. Повторная угроза цели Гринёва проистекает уже не от народа, а от оговора Швабрина.

Новая пушкинская фабула о любви среди революции (или народной войны) в принципе оптимистична.

Пушкин писал «Капитанскую дочку» в 1833–1836 годах, и в эти же годы, в основном независимо от него, Гоголь создал «Тараса Бульбу» — национально-героическую эпопею в условной форме исторической повести (историзм её — романтический, довальтерскоттовский).

Народное у Гоголя — синоним национального; утопически-идеализированное Запорожье предстаёт как своего рода демократическая республика, а казацкое «товарищество» включает в себе народно-демократический идеал свободы и равенства. Гоголь отождествлял

<sup>1</sup>Купреянова Е. Н. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого. — В кн.: История русского романа. Т. II, М.-Л., 1964, с. 322.

общее счастье с историческим творчеством народа. Уже это составляет огромное отличие «Тараса Бульбы» от «Капитанской дочки».

Кроме того, резкое противоречие этих двух произведений сказывается в решении проблемы личности. Пушкин мыслит судьбу личности как этически обусловленную: Гринёва пощадил Пугачёв, а затем оправдала царица; Швабрина народный вождь осудил и отнял у него Машу, а затем ещё покарала царица; добро и простосердечие выдерживают все испытания. В «Капитанской дочке» мы видим возможность спасения личности, человеческого достоинства и любви среди народной войны со всеми её эксцессами. Совершенно иначе трактует проблему Гоголь в «Тарасе Бульбе». Г. А. Гуковский не без основания говорил о «безгеройности» этой повести, т. е. о слиянности личности с народным коллективом<sup>1</sup>. Такая слиянность в принципе не допускает постановки вопроса об индивидуальной свободе. Поэтому «личный характер Остапа и даже Тараса дан чрезвычайно схематично, даже, пожалуй, элементарно...»<sup>2</sup>

И всё же герой в «Тарасе Бульбе» есть, хотя Г. А. Гуковскому явно не хотелось говорить о нем: это Андрия. Очень точно определяет его Л. К. Долгополов: «он — единственный персонаж повести, о котором мы можем говорить как о личности, хотя он и противопоставил себя общинной морали. Он идёт на измену, ибо личное право для него выше патриархального морального долга. Гоголь и высоко поднимает Андрия, окрашивая его любовь в тона романтической приподнятости, и тут же казнит его, принося его в жертву своей теории спасения человека и человечества...» В ситуации Андрия (любовь к полячке) «по замыслу Гоголя, личное право должно померкнуть перед моральным долгом»<sup>3</sup>.

Во второй редакции «Тараса Бульбы» Гоголь заострил этот моральный конфликт, вложив в уста Андрия пламенный монолог, обращённый к полячке: «Кто сказал, что моя отчизна Украина? Кто дал мне её в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для неё всего. Отчизна моя — ты!...» И Гоголь всячески подчёркивает красоту этого чувства, как и чистую прелесть полячки. Г. А. Гуковский не отделял преступления Андрия от общей «патетической экзотики» повести и считал, что стихия страстной любви «ничего дурного — в критериях морали повести» — не заключает<sup>4</sup>.

В таком случае, общинная мораль повести «Тарас Бульба», святой закон «товарищества», фактически исключают индивидуальную любовь, и свобода любви, утверждаемая актом Андрия, охватываются более общим — авторским пониманием, не тождественным морали Тараса, которую подчас отождествляют с мировоззрением самого Гоголя. Для Гоголя любовь всегда трагична. После того, как отошли в прошлое лучезарные украинские идиллии раннего Гоголя, он всегда изображал любовь в терминах фатальности и неотвратимой гибели; только во II томе «Мёртвых душ» он написал историю счастливой любви Улиньки и Тентетникова, но она дошла до нас не полностью. В «Тарасе Бульбе» Андрия —

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.-Л., 1959, с. 158.

<sup>2</sup> Там же, с. 116.

<sup>3</sup> Долгополов Л. К. Гоголь в начале 1840-х годов. — Русская литература, 1969, № 2, с. 100.

<sup>4</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 129, 166.

трагический герой. То, что он полюбил дочь враждебного племени, делает коллизию долга и личности неразрешимой и символизирует идею, что в огне народной войны всякое личное счастье преступно. У Пушкина тоже был выведен предатель — Швабрин. Он наделён едким умом, аморализмом, крайней беспринципностью. Этот умный подлец слегка напоминает Яго. Гоголь изображает конфликт родового и личного сознания; выбор Андрия в этом конфликте гибелен, и он несомненно осуждён всем ходом сюжета, но в эпопею уже проникло трагическое начало.

Это означает, что Гоголь противостоит и вальтерскоттизму с его традицией счастливых развязок личных судеб в любых исторических обстоятельствах (исключения довольно редки), и «пушкинизму», т. е. той «лелеющей душу гуманности», которую славил в Пушкине Белинский. Пушкин верит в любовь; гоголевская трактовка любви среди народной войны близка к фатализму или, во всяком случае, трагична.

«Тарас Бульба» испытал значительное влияние «Капитанской дочки»: Гоголь был восхищён ею и довольно существенно переработал свою эпопею. Но говорить о принципиальном различии двух редакций «Тараса Бульбы» всё же нет оснований.

Повесть Гоголя в дальнейшем оказала воздействие на фабулу о любви среди революции, унаследованную русской литературой и получившую величественное развитие.

Исключительное место в этой традиции принадлежит великой книге, в которой пересекается такое множество философских и литературных традиций, что она кажется ни на что не похожей. Мы говорим о «Войне и мире» Л. Н. Толстого.

Могут почесть величайшей дерзостью отнесение «Войны и мира» к одной фабульной традиции; ведь в романе многие и по сей день полагают наличие восемнадцати сюжетных линий<sup>1</sup>. Это недоразумение вытекает из неопределённого положения в области научной терминологии. Сложно разветвлённая параллельно-циклическая композиция «Войны и мира» не должна отождествляться с сюжетом великого романа. Его строго продуманная системность требует признания иерархии элементов, главной темы и сюжетной доминанты. Мы лишены возможности рассматривать «Войну и мир» в столь широком объёме, но мы должны ясно определить фабульную традицию романа.

Известно признание Толстого, что зерном, из которого выросла «Война и мир», явилось «Бородино» Лермонтова. Именно Лермонтов первым утвердил новое понимание роли народа в войне 1812 года. С другой стороны, Толстой сказал о своём романе: «Без ложной скромности, это как Илиада». Заметим, что его дневники содержат сопоставление романа и с обеими эпопеями Гомера. Итак, Лермонтов и Гомер — полюсы его самоопределения. Знаменитая дневниковая запись 1 ноября 1853 года выражает известное разочарование после чтения «Капитанской дочки»: «Повести Пушкина голы как-то»<sup>2</sup>. А в 70-е годы Толстой начинает восхищаться прозой Пушкина, в частности «Капитанской дочкой». Между этими разными оценками стоит «Война и мир».

<sup>1</sup>См.: Сабуров А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого. М., 1959.

<sup>2</sup>Толстой Л. Н. Полное собр. соч. Т. 46, М.-Л., 1934, с. 188.

Исследователи называют в числе истоков «Войны и мира» такие произведения Пушкина, как «Евгений Онегин», «Капитанская дочка», «Рославлев» и «Русский Пелам». В «Онегине» поэт поставил задачу создать историю дворянской семьи и описать в романе

Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны  
Да нравы нашей старины.

Этой задаче отвечает эпическая хроника Ростовых. Толстой восхищается их средой (в «Онегине» поданной или карикатурно, или иронически), простотой её нравов, близостью к природе. Известна его декларация о нежелании изображать в «Войне и мире» ужасы крепостного права. Он любит сельских помещиков, это его родня; патриархальная простота их нравов противопоставлена антинародной знати. Тут есть и прямая преемственность, и полемика с Пушкиным.

Ещё полемичнее роман Толстого в отношении Грибоедова. В «Двух гусарах» Толстой художественно реабилитировал своего двоюродного дядю, знаменитого буяна Толстого-Американца, который так непривлекательно описан в «Горе от ума» («ночной разбойник, дуэлист»). В «Войне и мире» Толстой сделал «голосом народа» и добрым гением Наташи Ростовской Марию Дмитриевну Ахросимову; эта обаятельная «бой-баба» отражает личность Н. Д. Офросимовой, которую Грибоедов вывел в довольно мерзком типе старухи Хлестовой. Вообще Толстой в «Войне и мире» полемически прославил ту самую «фамусовскую» Москву, которую желчно высмеял Грибоедов. И это не чисто литературный спор. Толстой выступает против просветительского рационализма. Завершая роман-эпопею, он говорит: «Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, — то уничтожится возможность жизни».

Несогласие с Пушкиным едва ли не ярче всего выразилось в образе Наташи Ростовской. В науке преобладает точка зрения, что её «ближайшая родственница» — Татьяна Ларина<sup>1</sup>. Девушка-патриотка из аристократической среды — это, конечно, пушкинский тип (см. «Рославлев»). Близость Наташи к народу позволяет проводить указанное сравнение с Татьяной. Толстой заимствовал из образа Татьяны контраст между французским воспитанием и национальным инстинктом «графинюшки».

Но как нам быть с полярной противоположностью характеров Татьяны и Наташи?

Дика, печальна, молчалива,  
Как лань лесная, боязлива,  
Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой. . .

Этой знаменитой характеристике всё противоречит в непоседливой, весёлой, дерзкой Наташе, любимице семьи и дворни.

---

<sup>1</sup>Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 176.

Е. Н. Купреянова, считая, что образ Наташи генетически связан «с образами Татьяны Лариной, Лизы Калитиной и других носительниц высшего нравственного сознания», в то же время совершенно точно комментирует: «Сознание нравственного долга, характеризующее Татьяну Пушкина и Лизу Тургенева, чуждо Наташе. Ею руководит другая, с точки зрения Толстого более естественная, а потому и искренняя, правдивая сила — чистота непосредственного нравственного чувства, “нерассуждающий” инстинкт добра. Наташа всегда и во всем живёт для себя. Но её “я” само по себе прекрасно и нравственно»<sup>1</sup>.

Только последнее слово вызывает у нас возражение. Высшее благо для Толстого — природа; биологически здоровое не нуждается в этической оценке. Толстой, разумеется, и не думал осуждать или принижать Наташу, когда записывал в черновике романа: «просит мужа, а то и двух, ей нужно детей и любовь, и постель». Видимо, он подозревал, что Татьяне Лариной всё это было не так уж нужно.

Не слишком ли «здоровая самка» толстовского эпилога далека от Татьяны, в которой Пушкин подчеркнул «воли и рассудка власть?»

Нет, Толстой в принципе не согласен с рационализмом, высоким моральным сознанием, стоическим самоотречением пушкинской героини: настоящая русская героиня должна быть ближе к земле, «природнее». Такою изменчивой, нерассуждающей, стихийно-весёлой была у Пушкина Ольга Ларина, самое незначительное лицо романа «Евгений Онегин».

Толстовское воинствующее утверждение прав биологической природы человека, чувственной и жизнелюбившей женской прелести, обладающей «умом сердца», но не интеллектом, направлено — в частности — против пушкинского романа. Наташа как героиня величайшего русского романа есть опровержение типа Татьяны, т. е. противоположный тип в сходной сюжетной функции.

Стоическое самоотречение Татьяны, принесение своей любви в жертву долгу Толстой оставил на долю Сони. Несмотря на свою самоотверженность, она не встречает особой благодарности в семье, и Толстой находит это естественным, т. е. находит в её самопожертвовании биологическую целесообразность. Сходную мысль выражает Наташа в эпилоге, оригинально толкуя при этом евангелие:

« — “Имущему дастся, а у неимущего отнимется”, помнишь? Она — неимущий: за что? Не знаю; в ней нет, может быть, эгоизма, — я не знаю, но у неё отнимется, и все отнялось. Мне её ужасно жалко иногда; я ужасно желала прежде, чтобы Nicolas женился на ней; но я всегда как бы предчувствовала, что этого не будет. Она пустоцвет, знаешь, как на клубнике? Иногда мне её жалко, а иногда я думаю, что она не чувствует этого, как чувствовали бы мы».

Это она говорит графине Марье Ростовой. Сестру Андрея Болконского с её религиозностью, моральной чистотой и высокой духовностью неоднократно возводили к Лизе Калитиной и непосредственно к Татьяне Лариной. Такое отнесение гораздо более обосновано, чем в случае Наташи, но и оно нуждается в ряде оговорок. Толстой в силу его патриархальной

<sup>1</sup>История русского романа, т. II, М.-Л., 1964, с. 317.

морали не принимает самой идеи превосходства передовой героини над мужчиной (идеи Пушкина и Тургенева); такое превосходство он считает выдумкой.

Особенно сложен в генетическом плане образ Андрея Болконского. Многие критики давно отмечали «онегинскую хандру» князя Андрея. Е. Н. Купреянова считает Онегина и Печорина «прямыми предшественниками» Андрея Болконского. «В жизни и смерти Андрея Болконского совершенно по-новому, но в прямой преемственности от традиций русского реализма раскрывается трагедия индивидуалистического сознания, унаследованного героем реалистического романа от романтического характера»<sup>1</sup>. По мнению Е. Н. Купреяновой, Онегин ближе всех к князю Андрею. Но Онегин и Печорин — «герои времени», Андрею же Болконскому автор особыми средствами (о чем ниже) придал универсальные черты в свете своей философской концепции свободы и необходимости, утверждающей примат народного начала над личным. Рисуя аристократическую гордость, скептицизм и славолубие князя Андрея, Толстой скрыто подготавливает почву для сдержанного осуждения героя. Представляется весьма возможным, что Толстой прямо использовал и развил ряд пушкинских характеристик Онегина, разочарованного скептика, украсившего свой сельский кабинет бюстом Наполеона и портретом Байрона.

Мечтам невольная преданность,  
Неподражательная странность  
И резкий, охлаждённый ум...  
Мы все глядим в Наполеоны.  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно...

Все это прямо применимо к князю Андрею. Гордое разочарование овладело им после возвращения из плена и смерти жены. Толстой в этом настроении открывает некое самодовольство несчастья; поездка в Отрадное и встреча с Наташей развеивает эту горькую апатию с оттенком позёрства. Но об этом изумительно написал ещё Пушкин:

Кто жил и мыслил, тот не может  
В душе не презирать людей;  
Кто чувствовал, того тревожит  
Призрак невозвратимых дней;  
Тому уж нет очарований,  
Того змия воспоминаний,  
Того раскаянье грызет.  
Все это часто придает  
Большую прелесть разговору.

Эту иронию Пушкина перенял Толстой. Но он идёт далее в своём развитии пушкинского романа. Вырвавшись из своего несколько манерного скептицизма, князь Андрей впадает

<sup>1</sup>История русского романа. Т. II, М.-Л., 1964, с. 306, 313.

в другую крайность — в слепую идеализацию своей избранницы. Она, разумеется, не ангел: с нашей точки зрения, она прекрасна, но она другая. Холодный ум князя Андрея, упорно навязывающий природе свои критерии чести, благородства и добродетели, не способен понять Наташи; князь Андрей и помыслить не может, что этой чудесной девушке страшно хочется любить и быть женщиной. Идеализация порождает и его гиперболически-яростную реакцию на полудетское увлечение Наташи Анатодем. Точно так же Ленский негодовал на Ольгу: «Уж изменять научена!»

Сердцем князь Андрей продолжает любить Наташу, но кодекс чести диктует ему однозначное поведение — вернуть все письма, просить Пьера никогда более не заговаривать «об этой женщине». Мы видим закономерность этой реакции и чувствуем её нелепость. Князь Андрей судит о жизни только в крайних терминах, а людей — Наполеона, Сперанского, Наташу — или с восторгом превозносит, или с презрением ниспровергает. Он не может трезво и ясно смотреть на жизнь, он не прост, он отдалён от жизни и людей роковой чертой своего «избранничества». Он воспитан для исключительной миссии, живет и дышит ею. О своих солдатах он заботится свысока, быт своих мужиков улучшает презрительно. Всю судьбу его определяет аристократическая брезгливость к жизни.

Чтобы глубже понять князя Андрея, нам понадобится бросить ретроспективный взгляд на его эпический прототип.

Много раз «Войну и мир» сравнивали с гомеровским эпосом. По свидетельству Горького, Толстой сам признал эту связь. «Связь с “Илиадой” сказывается как в крупных композиционных и жанровых чертах, так иной раз и в деталях», — писал Б. М. Эйхенбаум в статье «Очередные проблемы изучения Л. Толстого». Он назвал ряд идейно-художественных и структурных аналогии между «Илиадой» и «Войной и миром», а в заключении сказал: «Я мог бы надолго остановиться на этом анализе — вплоть до таких любопытных мелочей, как, например, то, что Пьер чувствует себя Парисом, обладающим Еленой (Элен, значит, названа так недаром, как недаром говорится об её античной красоте), или как то, что охота в “Войне и мире” соотносится, по примеру “Илиады” и героического эпоса вообще, с войной. Сейчас важно утвердить только то, что в “Войне и мире” действительно сделана сознательная попытка преодоления традиций европейского исторического романа (...) и даже вообще преодоления “исторического воззрения”, утвердившегося со времён Гегеля (как говорил сам Толстой), ради того, что Данилевский назвал “эпическим пониманием прошедшего”»<sup>1</sup>.

Это совершенно справедливо. Добавим лишь, что гомеровский элемент охватывает всю толстовскую эпопею, проникая и в её романый план. Восприятие 1812 года как события эпического рано сложилось в душах русских людей. «Рассказы о пожаре Москвы, о Бородинском сражении, о Березине, о взятии Парижа были моей колыбельной песнью, детскими сказками, моей Илиадой и Одиссеей», — вспоминает Герцен.

В эпоху, изображённую Толстым, классицизм ещё преобладал в риторике Европы. Александра I называли «победителем Наполеона» и «Агамемноном». В последнем именовании,

---

<sup>1</sup> Данилевский.

видимо, заключалась не только лезть: известно было, что царь ненавидел Кутузова и в 1812 году против собственной воли призвал его командовать армией, как это случилось некогда под стенами Трои. Аналогия между событиями 1812 года и троянской войной возникла ещё до Бородина, она подсказана всей культурой классицизма.

Если царь Александр — Агамемнон, то Андрей Болконский — это Ахилл, непобедимый герой, знающий, что его ожидает скорая гибель. Судьба ему давно предсказана: подвиги, слава, ранняя смерть. Увидев после Аустерлица, что «Агамемнон» не ценит ни чести, ни бранной заслуги, что Россия неблагодарна к героям, князь Андрей почувствовал себя оскорблённым: «Ежели бы Бонапарте стоял тут, у Смоленска, угрожая Лысым Горам, и тогда бы я не стал служить в русской армии». Сюжетом «Илиады» иногда считается «гнев Ахилла»; одну из частей «Войны и мира» следовало бы назвать «гнев Андрея».

После гибели Патрокла гомеровский герой вышел из своего шатра, чтобы отомстить троянцам. Князь Андрей тоже не усидел в Лысых Горах и пошёл в бой, движимый сходным чувством патриотического мщения. Кутузов говорит ему: «Я знаю, твоя дорога — это дорога чести». Мщение и гордость — вот стимулы ратования князя Андрея: он, как Ахилл, обречён на героизм, т. е. на скорую гибель. Наташа в Ярославле именно об этом говорит сестре князя: «Ах, Мари, Мари, он слишком хорош, он не может, не может жить...»

Князь Андрей может любить людей или женщин только с высоты своего героизма. С большой силой Толстой показал, что неуступчивая и кремнистая натура героя делает его нежизнеспособным. Его гипертрофированное чувство чести, индивидуализм и жажда славы фатально чужда духу простого русского народа: при всём своём патриотизме, князь Андрей — слишком европеец. Толстой не верит, что Онегины способны понять народную правду.

В духе спора с героической мифологией Толстой на линию «Илиады» накладывает линию «Одиссеи» — мучительных блужданий и поисков Пьера Безухова. Этот толстый Одиссей в очках вовсе не «хитроумен», он мудр своим добрым сердцем, своим природным инстинктом добра. Судьба его движется по спирали: исходная ситуация Пьера — естественность и политическое вольномыслие, затем ложный путь ввергает его в пучину самообманов, включая брак с Элен и масонство; близость к смерти в Москве — как пребывание Одиссея в пещере Полифема; в плену он как бы видит ужасы ада, и Платон Каратаев, подобно спасительному предсказателю Тиресию, помогает Пьеру вернуться на правый путь — путь к самому себе. Вся Одиссея Пьера в 1812 году — это возвращение на Итаку собственной личности, к естественности его счастья с Наташей, которая всегда любила его, и к политическому вольномыслию (теперь уже декабристскому). Это возвращение в исходную ситуацию на новом, более высоком уровне: полный оборот спирали.

Пьер — вечно в движении, в дороге. Элен, женщина-животное, бесчувственная рабыня Афродиты Пандемос, — это не только пародия на Прекрасную Елену, но и Цирцея, которая превращает в свиней всех, вплоть до родного брата (в черновиках романа намечался инцест Элен с Анатодем, но в каноническом тексте Толстой умерил свою нескрываемую ненависть

к Элен). Одна из самых торжествующих и «злорадных» страниц «Войны и мира» — это освобождение Пьера от власти жены Цирцеи. Во всей истории Пьера наглядно выступают эпические архитепы «странствия», «нисхождения в ад», «тоски» и «возвращения».

Наташа — это Пенелопа, бессознательно ждавшая Пьера. Только накануне 1812 года, созерцая знаменитую комету, Пьер осознает, что любит эту девочку зрелой любовью. Они созданы друг для друга. В освобождённой Москве он говорит Марье чистую правду: «Я не знаю, с каких пор я люблю её. Но я одну только её, одну любил во всю мою жизнь. . . » Наташа, как Пенелопа, тоже пряла и распускала: тормозящим моментом были её сердечные увлечения и помолвка с князем Андреем. Последнее тоже было ошибкой, ведь он — Герой, а значит — создан для смерти; Наташа создана для жизни.

Пенелопа и Одиссей разлучены войной, походом всех ахеев против Трои. В «Войне и мире» линия Наташи и Пьера — главная: их любовь есть основа сюжета. Это и есть разлучённые влюблённые старой фабулы. Правда, их разлучили не разбойники и не война, а непонимание самих себя. Война же, проявляя сущность каждого человека, помогла им, каждому в отдельности, найти самого себя. И тогда Пьер понял, что всегда любил её, а Наташа узнала в нём суженого. И они нашли друг друга благодаря бедствиям, страданиям и героическому порыву общенародной войны. Подчеркнём, что в их судьбах великая война сыграла очистительную и благотворную роль.

Трансформация эпических фабул у Толстого отмечается гениальной смелостью и новизной.

В ходе её Толстой опирался на величайшие достижения повествовательной прозы. Так, удивительные предшественники были у Пьера Безухова. По мнению Л. Я. Гинзбург, у него «есть не только твёрдый социальный каркас, но и типологический. Этот образ подключается к традиционному ряду рассеянных чудаков, и он включён вместе с тем в другой ряд, в ряд правдоискателей Толстого. . . »<sup>1</sup>

И впрямь, этот толстый и рассеянный увалень в очках, покладистый, но способный на вспышки бешенства, весьма необычен для русской литературы. Новым было и то, что Толстой постоянно и преднамеренно ставил Пьера в комические положения, демонстрируя его житейскую «нелепость». Зато в английской литературе этот тип образует длинную галерею, в центре которой стоит неистребимый весельчак мистер Пиквик. Этот смешной, но непобедимый чудаков прямо предшествует Пьеру Безухову, который унаследовал от него и многие черты характера, и отчасти внешний облик.

Комической наивностью отмечен образ Пьера-тираноборца. Он остаётся в захваченной французами Москве, чтобы убить Наполеона; мужицкая одежда идёт ему, как корове седло. Вместо тираномахии на долю Пьера выпадает гомерическая попойка с Рамбалем. Спасение ребёнка из огня, встреча с Рамбалем и все нелепые приключения развёртываются на фоне отрывочных картин горящей Москвы, которые, однако, складываются в грандиозное целое.

<sup>1</sup>Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М., 1977, с. 309–310.

И здесь Толстой широко использует другой замечательный роман о разлучённых влюблённых — «Обручённых» Мандзони, о которых уже говорилось выше.

Имя Алессандро Мандзони не упоминается в произведениях или переписке Толстого, но роман «Обручённые» был в его библиотеке. Его отношение к Мандзони (которого высоко ценил Пушкин) и к роману «Обручённые» — по сей день нерешённая проблема.

Она заслуживает самой серьёзной разработки. Видный марксист Антонио Грамши, занимаясь литературой во время всего долгого тюремного заключения, затронул проблему «Мандзони — Толстой». Он отметил в демократизме Мандзони «шутливую снисходительность к людям из народа (чего, по-видимому, нет у Толстого)». Мандзони относится к народу как аристократ, в его «Обручённых» нет ни одного человека из народа, которого не выпучивали бы все остальные; богатой внутренней жизнью живут только господа. «К тому же Мандзони — слишком католик, чтобы думать, что глас народа — глас божий, ибо между народом и богом существует церковь, и бог воплощается не в народе, а в церкви. В то, что бог воплощается в народе, может поверить Толстой, но не Мандзони». Грамши считает, что Толстой понимает евангелие «демократически», у него «простодушная мудрость народа, проявляющаяся порой лишь в случайно брошенном слове, становится светочем для образованного человека, предопределяя в нём душевный перелом»<sup>1</sup>.

Мы полностью разделяем мнение Грамши: сближение мировоззрения Толстого с полуянсенистской католической философией Мандзони — это грубая натяжка. Но это не значит, что между «Обручёнными» и эпопеей Толстого нет ничего общего. Напротив, Толстой в «Войне и мире» широко и свободно использовал роман Мандзони — именно потому так свободно, что мысль его независима и намного превышает «шутливую снисходительность» к народу. Толстой многое перенёс из «Обручённых», но подверг заимствованные элементы радикальной переработке. Рассмотрим эти связи подробнее.

1. Вот два фрагмента из «Обручённых»:

« — Ах, Ренцо! — ответила Лючия, лишь на мгновение обернувшись к нему на ходу. Ренцо отлично понял, что имя его, произнесённое Лючией в такую минуту и таким тоном, означало: неужели вы можете сомневаться, что если я молчала, то лишь по честным и чистым побуждениям?»

« — Ну вот ещё! — отвечал Токио, склоняя голову к правому плечу и подняв левую руку, с выражением лица, говорившим: “Ты меня обижаешь”»<sup>2</sup>.

Но это обычный для Толстого приём авторской расшифровки мимики и интонаций диалога. Об этом приёме А. В. Дружинин, в письме по поводу «Юности», плоско сострил: «Есть у вас поползновение к чрезмерной тонкости анализа. . . Иногда вы готовы сказать: у такого-то ляжки показывали, что он желает путешествовать по Индии!» Надо ли говорить, как важен в прозе Толстого этот «паралингвистический комментарий»? И «Обручённые» — один из источников этого приёма.

<sup>1</sup>Грамши Антонио. О литературе и искусстве. М., 1967, с. 117–124.

<sup>2</sup>Мандзони Алессандро. Обручённые М., 1955, с. 48, 96. Далее указания страниц по тому же изданию даются в тексте.

2. В «Обручённых» с изумительной компактностью передан разноголосый говор толпы в момент убийства одним из героев книги знатного синьора (с. 67). Этот образец использует Толстой, передавая весёлый «разговор» французской армии при переходе через Неман. Оба «разговора» одинаково построены и оформлены: сплошным абзацем, что подчёркивает слитность и одновременность многоголосицы.

3. Застольная беседа о политике у дона Родриго, где аристократы, подмигивая друг другу, потешаются над претенциозными и глупыми рассуждениями подесты (с. 83–84), гиперболически усилена у Толстого в аналогичной сцене — в осмеянии кружком Билибина «политической» болтовни Ипполита Курагина.

4. Всемогущий граф-дядюшка в «Обручённых», влиятельный интриган, устраивающий дела всех своих родственников, — прототип Василия Курагина. Есть совпадения разительные, очень сходен тон авторской иронии.

5. В «Обручённых» Гертруда, которой так опрометчиво доверена Лючия, сначала дружески покровительствует ей, а затем предаёт похитителям. Этот мотив отразился в сводничестве Элен Безуховой, покровительствующей роману её брата с Наташей Ростовской.

6. Мандзони показал взрыв отчаяния Лючии, её слезы и мольбы, подействовавшие на нервы даже бандитов-похитителей; сходный взрыв отчаяния потрясает Наташу, когда сорвался её побег с Анатолом. Причины отчаяния этих девушек различны. Но отношение Наташи к Марье Дмитриевне и Соне, её поведение под замком, когда она рвётся к Анатолю, — всё повторяет Лючию под бдительным оком стражницы у Безыменного. Лючия хочет к матери, Наташа — к возлюбленному, но обе они требуют свободы и протестуют против насилия.

Мы привели только малую часть конкретных примеров связи, но оставим это и обратимся к более существенной переключке художественных идей. Идеи Мандзони автор «Войны и мира» использовал в своих философских отступлениях и в описаниях массовых движений, а также в оценке официальной историографии. Мандзони лучше всех западноевропейских писателей (думается, лучше Вальтера Скотта) умел описывать народные движения, волнения, смуты. Психология массы глубоко интересовала его, и «Обручённые» содержат несколько метких наблюдений и догадок о механизмах массового сознания.

Таково изумительное описание голодного бунта в Милане. «Охваченные всеобщей яростью, увлечённые одной мыслью, знакомые и незнакомые собирались в кружки без всякого на то уговора, почти незаметно для самих себя, подобно каплям, стекающим по одному склону» (181). Последнее сравнение отразилось в сновидении Пьера Безухова («Война и мир», т. 4, ч. 3, гл. XV): там появляется «живой глобус», поверхность которого состоит из движущихся и переливающихся капель; это люди, миллионы людей, своим личным движением и своими желаниями «без всякого уговора» творящих общую судьбу.

Особенно интересны совпадения в отношении Мандзони и Толстого к власти предрержащим, к сильным мира сего. Итальянский романист иронизирует над «знаменитым» Амброджо Спинолой, губернатором Милана: «История оплакала его судьбу и заклеила небла-

годарность этих людей. Она с большим старанием описала его военные и политические подвиги, воздала хвалу его дальновидности, энергии, твёрдости. Она могла бы также доискаться, куда делись все эти качества, когда чума грозила и обрушилась на население, вверенное его попечению или, вернее, его произволу» (с. 425). Это уже в зародыше толстовское скептическое отношение к прославлениям правителей, к казённой «истории великих людей».

Упрямая беспечность и слепота миланского народа и властей ввиду роста эпидемии повторяются у Толстого в Москве 1812 года, где Ростопчин обманывал народ своими шапкозакидательскими афишками. А когда чума вторглась в Милан, стали искать козлов отпущения — «мазунов»; расправы над ними (с. 439) носят такой же бессмысленно-жесткий характер, как расправа московской толпы над Верещагиным, брошенным ей на растерзание.

Вся картина захваченной врагом Москвы, «эпический» разгул грабежа и пожара представляют собой соединение эпизодов голодного бунта в Милане и миланской чумы в «Обрученных», а Пьер в Москве повторяет поведение ошеломлённого Ренцо в Милане. Герои вовлечены в круговорот случайностей, страшная сила общенародного бедствия швыряет и опрокидывает человека, а смертельная опасность делает его реакции мгновенными и произвольными. Вот тут-то его характер раскрывается до дна, и множество случайных реакций образуют устрашающий своей слепотой вихрь. Попойка с Рамбалем и пьяное хвастовство Пьера напоминают Ренцо в вечер хлебного бунта; французы принимают Пьера за поджигателя, как миланцы приняли Ренцо за «мазуна» (распространителя заразы). Панорама чумы, случайность смертей и спасений, нарядные детские трупы, страх одних, циничное равнодушие других — всё это вспоминается при виде горящей Москвы у Толстого. А чумной госпиталь Милана отозвался в полевых госпиталях 1812 года, как прощение умирающего дона Родриго поражённым Ренцо — в прощении искалеченного Анатоля Курагина князем Андреем. Огромное бедствие стирает личные обиды, и в обоих романах возникает великое чувство братства людей перед угрозой общей гибели. Романы Мандзони и Толстого объединяет также сходное изображение очистительного воздействия катастрофы на души тех, кто остался жить.

Разумеется, различия между двумя романами огромны. С точки зрения художественной идеологии роману «Обручённые» абсолютно чужд героико-эпический элемент. Борьба русского народа за свою жизнь и независимость оправданы и возвеличены Толстым, который открыто смеётся над жалобами Наполеона, что русские воюют не по правилам. Чума — стихийное бедствие, а вторжение врагов — бедствие, причинённое людьми. И хотя Толстой видит в нашествии слепую стихию, он, однако, славит бранное мужество и стойкость своей нации. Он подчёркивает решающую роль простых солдат и тёмных мужиков в победе России. Таким образом, война 1812 года — это у Толстого и всенародное бедствие, как чума в «Обручённых», и крестьянская война.

Этот последний, специфически русский план изображения войны у Толстого связан с «Капитанской дочкой» Пушкина. Первым большое сходство между «Войной и миром»

и повестью Пушкина обнаружил Н. Н. Страхов<sup>1</sup>. В дальнейшем об этом писали многие учёные, например, Н. Н. Арденс<sup>2</sup>. Признано, что Долохов в основном происходит от Швабрина, что Петруша Гринёв — прототип Николая Ростова, а капитан Миронов — целого ряда офицеров «Войны и мира».

Е. Маймин заявляет: «Пушкина больше, чем кого-нибудь другого, можно назвать прямым предшественником Толстого. Учителем и предшественником во многих отношениях, в частности и в его воззрениях на историю»<sup>3</sup>. Сущность толстовского воззрения ясна: чем незаметнее, проще, человечнее та или иная личность, тем больше её историческая значимость. Велики только «малые» люди.

В плане нашего исследования и сравнения фабул важнейшее сходство «Войны и мира» с «Капитанской дочкой» заключается в том, что изменение Пьера и Наташи, достижение ими духовной зрелости, ведущей к их соединению, совершается под благотворным воздействием народа. В конечном счёте, народ в их судьбе играет ту же роль, что и Пугачёв в судьбе Гринёва и Маши. В эпоху Толстого великий общенародный подъём 1812 года действует на главную пару героев только благотворным образом, очищая («отмывая») Пьера от барских привычек и облагораживая Наташу страданием.

Пушкинский элемент в действии «Войны и мира» является центральным, гармонизирует любовный роман и героико-эпическое начало. Как и Пушкин в «Капитанской дочке», частные судьбы главных героев Толстой делает средством сравнения жизни народа и национального вождя Кутузова с миром власти. Толстой усилил намеченное Пушкиным изображение крестьянской войны как определяющей силы сюжета. В «Войне и мире» счастье любящих возможно только при условии всенародной победы. Новым в сравнении с Пушкиным является то, что Пьер и Наташа сознательно и целенаправленно связали свою судьбу с народной и победили вместе с народом.

Отечественная война 1812 года в русской истории отчасти явилась эквивалентом революции и суммой своих экономических, политических и культурных последствий, включая движение декабристов, предопределила последний кризис самодержавно-крепостнической системы. Если поставить рядом взаимосвязанные фабулы «Капитанской дочки», «Войны и мира» и «Тихого Дона», то становится ясным, что это новая фабульная традиция — фабула о любви среди революции или, шире, среди народной войны. В ней, как и в предшествующих фабулах (например, у Вальтера Скотта), обязательными элементами являются разлука любящих, плен героя, угроза его гибели, домогательства других персонажей к его любимой («Женихи Пенелопы») и соединение любящих. Необходимым элементом фабулы являются широкие пространственные перемещения героя с обязательным возвращением в исходный пункт («возвращение на Итаку»). Совершенно новые элементы в русской фабуле — это прославление крестьянской войны, имеющей для влюблённых позитивный смысл,

<sup>1</sup>Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, СПб, 1885, с. 278.

<sup>2</sup>Арденс Н. Н. Творческий путь Толстого. М., 1962, с. 268–270.

<sup>3</sup>Маймин Е. Проблема «история-искусство» в творческих исканиях Л. Н. Толстого. «Вопросы литературы», 1978, № 4, с. 164.

и достижение счастья вместе с победой народа. Зародыш последней идеи был уже у Мандзони, но в «Обручённых» речь шла не о победе народа, а только о мире и христианском согласии.

Могучее утверждение жизни, стихийного добра и любви выражают оптимистическую веру Толстого в Россию и её народ. Это вневременная вера, Толстой верил, что его нация всегда была и пребудет столь же могучей. Известный английский писатель Э. М. Форстер в своей книге «Aspects of the Novel» (1927) говорит о музыкальном эффекте толстовских пространств. Могучие струнные звуки «исходят из огромного простора России, на котором рассеяны эпизоды и характеры, из общей суммы мостов и замёрзших рек, лесов, дорог, садов, полей, которые накапливают величие и звучность по мере того, как мы их пересекаем. Многие романисты обладают чувством места (...). Очень немногие имеют чувство пространства (...). Пространство, а не время царит в «Войне и мире». Это пространство вечно».

«Space is the lord of War and Peace, not time». Да, Толстой внушает наслаждение широтой открытых пространств и заражает нас магией движения. Даже неподвижная жизнь зимней деревни взрывается бешеной скачкой ряженных или визгом псовой охоты. Но и при самом азартном беге, и при мучительном покое медленного умирания, надо всем господствует мерное чередование фаз природного цикла. Природа превыше истории, стихия смеётся над разумом. Все события, большие и малые, «эпохальные» и чисто личные, трактуются не историческим, а стихийно-моралистическим образом, циклической (а значит вневременной) жизни природы подчинён сам исторический процесс: зелень весенних побегов оживляет усталые души, лёгкий зной раздражительно возбуждает на битву, осень (время охоты) вгоняет воинов в азарт убийства, а мелкий дождик, кропя Бородинское поле, пытается остудить зверство неслыханной бойни; наконец, зимние холода добивают «смертельно раненого зверя», и у солдатского костра отогреваются мёрзлые французы, плача и прославляя великодушные победителей. Война у Толстого жестока, но неизбежна: было время убивать врагов — и русские убивали; кончилась «жатва» — можно и щадить. Война, Тильзит, мир, нашествие, победа, мир катятся огромными волнами, пятнадцать лет проходят как один аграрный год, и непреклонно противостоят бурям «сезонов» с виду столь смиренные народы — на деле же крепкие, как земля. Структура эпопеи внушает представление о том, что время (т. е. история) не властно над пространством (над землею народов).

Толстому чужда идея финализма (целевой завершенности времени). В этом смысле он не христианин. Видимо, он не верил в реальность исторического времени, ощущал только вечность и бессознательно чувствовал себя бессмертным — до «арзамасского ужаса» 1869 года. Отсюда в «Войне и мире» особое спокойствие при изображении смерти: жизнь вечна, смерть Толстому не страшна, страшно лишь убийство. Толстой скорбит об умирающих, но не ужасается. Гибель Пети Ростова глубоко трогает нас, но загадочная смерть Настасьи Филипповны у Достоевского — ужасает. Толстовскому пространству соответствует не время, а вечность. Для «Войны и мира» характерно сочетание открытого пространства с веч-

ной цикличностью; единство это гармонично и сообщает нам душекрепительный оптимизм, чувство возвышенного спокойствия.

Основная фабульная ситуация «Войны и мира» — это «пленник перед врагом», т. е. герой перед лицом смерти и его помилование врагом. В «Капитанской дочке» это было помилование Гринёва народным вождём, узнавшим случайного попутчика; в эпопее Толстого — помилование другого Петруши, т. е. Пьера Безухова, страшным маршалом Даву, этим французским Аракчеевым, внезапно увидевшим в Пьере человека. Справедливо подчёркивает Е. Маймин «глубокую не просто историческую, но общефилософскую идею» этой сцены<sup>1</sup>. Исследователь даёт прекрасный анализ её, но не отмечает, что эта ситуация многократно варьируется в романе (князь Андрей перед Наполеоном, барабанщик Венсан в плену у партизан и др.) и служит пробным камнем для персонажей, например, глубоко характеризует Петю Ростова и Долохова.

Соединение Пьера и Наташи — одно из проявлений общего сплочения людей против чумы, пожара, смертоубийства. Доминантным мотивом фабулы становится возвращение героя к любимой, которая (сознательно или нет) всегда ждала его, как гомеровская Пенелопа.

В дальнейшей истории этой фабулы, которая всегда теснейшим образом связана с величайшими событиями общенациональной жизни, эквивалентом народной войны, очищающей и возвышающей героев, приносящей им самопознание и трудное счастье, стала русская революция.

К концу XIX века прямая пушкинская традиция, идущая от «Капитанской дочки» и минующая эпопею Толстого (либо связанная с «Войной и миром» чисто внешне), в романах и повестях о пугачёвском восстании измельчала и выродилась: «Пугачёвцы» Е. Салиаса, «Чёрный год» Г. Данилевского, «Охонины брови» Д. Мамина-Сибиряка представляют весьма ограниченный интерес. Но зато подлинная жизнь и развитие фабулы о любви среди революции неотделимы от «Войны и мира». Эту фабулу в её толстовском осмыслении заново развил Михаил Шолохов в «Тихом Доне».

Шолоховский роман-эпопея, как это всеми признано, в своих самых существенных чертах восходит к «Войне и миру». Но эта великая традиция соединяется у Шолохова с другой, внеположной первому истоку — с традицией «Тараса Бульбы». Кроме того, Шолохов творит уже в XX веке, после первой мировой войны и колоссальной революции, после огромных изменений в мировой культуре вообще и в русской — в особенности. Его реализм, окончательно созревший уже после романтизма «Донских рассказов», просто не может быть реализмом XIX века. Мир стал страшнее, и вера в мир требует большего внутреннего напряжения. В XX веке вера возможна только как непрерывная борьба, и потому в «Тихом Доне» толстовская успокаивающая сила сменяется кровно выстраданным оптимизмом высокой трагедии. «Тихий Дон» закончен после 1938 года и накануне 1941, этим во многом объясняется щемящая печаль финала, в котором у одинокого героя нет уже никакого «завтра» — есть только маленький ребёнок, и его очередь жить. . .

<sup>1</sup>Там же, с. 179.

Культ природы в «Тихом Доне» соединяется с жестоким реализмом, с горечью истории. Сцена растления Аксиньи и расправы над её преступным отцом могла бы вызвать бешеную зависть Эмиля Золя, но он сделал бы из неё целый роман, тогда как у Шолохова это небольшой эпизод. В «Тихом Доне» толстовская традиция поглощает и претворяет разноименные «притоки» новой литературы: натурализм, экспрессионизм и т. п. Всеволод Иванов и Бабель — явные современники автора «Тихого Дона», только он ближе к главному корню новой русской литературы.

Что касается гоголевского элемента в «Тихом Доне», то он типичен для наших 20-х годов. Культ Гоголя царил в литературе, театре и кино. Шолохов — сын своей эпохи; его мощная писательская индивидуальность толкала его наперекор и наперерез конъюнктурно-массовым литературным тенденциям, но отнюдь не против культурно-исторического момента в целом. «Тихий Дон» — роман-эпопея о величайшем событии в жизни нации, как «Война и мир», но это и песенно-трагическая эпопея о гибели прежнего казачества, как «Тарас Бульба». В отличие от героев Толстого и подобно героям Гоголя, интеллектуальное осмысление эпохи и своего места в ней не свойственно Григорию Мелехову: противоречивые личные страсти и двойственные социальные инстинкты определяют его судьбу, а философия героя — это в основном общая, народная философия, осложнённая сильным чувством личности и казачьей гордой независимости. Много уже сказано советским литературоведением (в частности, в трудах Л. Г. Якименко) о связи «Тихого Дона» с романом-эпопеей Л. Толстого. Это и центральная роль больших событий народной жизни в судьбах героев, и соседство картин жестоких битв с семейными, любовными, бытовыми сценами, и взаимопроникновение «войны» и крестьянского, трудового «мира», и принцип эпического параллелизма жизни духа и жизни природы. Можно отметить ещё целый ряд связей меньшего значения: например, диспозиция главных женских образов у Шолохова (Дарья, Аксинья, Наталья) повторяет толстовскую диспозицию Элен, Наташи, Марьи Болконской.

Центральная поэтическая идея шолоховского сюжета выражена в том, что участие Григория Мелехова в гражданской войне на стороне белых оказывается главным препятствием к его соединению с вечно любимой; только бросив бесплодную борьбу, он соединяется с Аксиньей, но слишком поздно. Во время погони за ним красных бойцов Аксинья погибает. Итак, и в этой печальной книге содержится толстовское утверждение: любовь может победить только вместе с победой народа.

Трагическая фигура донского казака Григория Мелехова не имеет соответствий в «Войне и мире». Отдалённым предшественником его, но только в сюжетном плане, был другой трагический отщепенец — Андрий, сын Тараса Бульбы. Но в «Тихом Доне» не может идти речь ни о каком предательстве: метания Григория в кровавом хаосе гражданской войны — это заторможенная «Одиссея», поиски пути к взорванному миру молодости. И ни Тиресия, ни Пугачёва, ни Платона Каратаева у казацкого Одиссея не нашлось: в духе весьма современного понимания жизни Шолохов утверждает трагическую свободу героя, от которой не спасут никакие мудрецы, советчики, помощники. Человек должен самолично опреде-

лить свой путь. В одиночку прожить нельзя, нужно сделать решающий выбор (и Шолохов не дал своему герою уплыть за море); но выбор должен быть сделан человеком лично самим, только им одним.

Так, в национально-эпической традиции неизбежно и закономерно возникает трагическая нота. Закономерно потому, что в гражданской войне путь русского крестьянства был мучительно сложен и не только донцы поднимали оружие против советской власти. Революции, как известно, локомотивы истории, но гражданские войны всегда трагичны. А в России гражданская война, нередко братоубийственная, приняла такой размах, что все зверства шуанов или «кровавая неделя» в Париже 1871 года кажутся в сравнении с нею эпизодами «местного значения».

Трансформация фабулы о любви среди революции, произведённая Михаилом Шолоховым в «Тихом Доне», отличается глубоким историзмом и острым чувством всемирного «сдвига» древних традиций. Эта книга могла появиться только в России и только после Великой Октябрьской революции. Западная аналогия жанра «Тихого Дона» — это лишь «Семья Тибо» Мартен дю Гара: книга всё же не такого эпического масштаба, хотя и по своему монументальная. Книги Шолохова и Мартен дю Гара весьма сопоставимы, и типологические схождения этих трагических «родовых эпопей» видны невооружённым глазом. И всё же аромат XIX века, а точнее говоря — так называемой «Прекрасной эпохи» слишком силён в «Семье Тибо». На наш взгляд, «Тихий Дон» современнее. Ведь эпоха Монмартра, Тулуз-Лотрека и «танго смерти» давно прошла, а революции продолжаются.

Известную аналогию к «Тихому Дону» представляет собою и более ранняя «Белая гвардия» Михаила Булгакова. Роман, появившийся в 1925 году, не обладает ни эпической полнотой, ни трагической силой «Тихого Дона»: он слишком «чеховский», слишком «уютный». Понятно, что само избрание (для отражения революционной эпохи) судьбы одной лишь интеллигентской семьи, переживающей страшную бурю, в принципе ограничивало кругозор романиста, хотя он и пытался создать панораму, простор и массовое движение. Горькое смирение семьи Турбиных перед чуждым ей роком народной революции принципиально отличает «Белую гвардию» от трагизма «Тихого Дона». Турбины, хотя бы и отчасти, выжили, а вот Мелеховы — вряд ли. . . И всё же эпическое начало, моралистическая медитация над историей, глубина и правдивость чувств позволяют сравнивать «Белую гвардию» с шолоховской эпопеей, набросившей на книгу Булгакова некоторую тень.

Заметим, что «Белая гвардия» тоже связана с фабулой о любви среди революции (как и пьеса Булгакова «Бег»). Эта фабула сохраняла и тогда значение ведущей национально-эпической фабулы русской литературы. Число её различных реализаций трудно обозримо. Но из всех наибольшую известность приобрели, по-видимому, основанные на этой фабуле романы А. Н. Толстого: историко-революционный роман-трилогия «Хождение по мукам», фантастический роман «Аэлита», политико-авантюрный (и тоже фантастический) роман «Гиперболоид инженера Гарина».

Несравненный рассказчик и фабулист, А. Н. Толстой широко использовал мотивы и жанровые структуры авантюрного романа. Своеобразный «жизнелюбивый индивидуализм» этого выдающегося писателя послужил естественной базой для бесконечных сюжетных изобретений и комбинаций. Наиболее отчётлива структура жанра и сюжета «Аэлиты», где два русских космонавта попадают на Марс, причём интеллигент находит там неземную любовь, а красноармеец поднимает революцию. Финал совершенно отчётливо выражает идею «переходного» Алексея Толстого: любовь сильнее революции. На Марсе восстание потоплено в крови, авантюристы космоса вернулись в родной Петроград, а безутешная Аэлита открытым текстом радирует космосу свою тоску и надежду: «Сын Неба, где ты?» Так сказать, Мисюсь наоборот: удивительное сочетание любви среди революции с чеховским рассказом «Дом с мезонином».

«Хождение по мукам» порой называют эпопеей: это совершенно неверно. Фабула о любви среди революции, удвоенная путем параллельного ведения судеб двух разлучённых пар, имеет здесь авантурный характер. Отсюда такое количество случайностей и совпадений; у Льва Толстого они растворены, у Алексея Николаевича выпирают; но поэтика авантюрного романа допускает и поощряет эти совпадения. Философия жанра эпопеи — детерминизм, философия авантюрного романа — казуализм («миром правит случай»). Поэтому в «Хождении по мукам» полностью отсутствует семейно-родовой элемент, типичный для эпопеи. Все эти Ростовы, Болконские, Турбины, Мелеховы представляют классы или даже народ в целом. Авантюрному жанру, воспевающему личную инициативу и удачливость, семейно-родовой элемент просто не нужен: излишнее бремя. Ведь по закону жанра авантурный герой всем обязан только себе, т. е. принципиально безроден. Это не значит, что Роцин и Телегин лишены национальных черт; наоборот, они типичные русские люди. Но за ними нет силы рода, и мы не чувствуем их родовой укоренённости в русской национальной жизни.

В романе А. Н. Толстого широко использованы фабульные стереотипы: плен героя, угроза смертной казни, красавица в руках у разбойников, многочисленные покушения на её честь, благополучное соединение любящих, счастливый брак. Из двух влюблённых пар ведущей является пара Роцин и Катя; особенно важен Роцин, чьи колебания и метания носят серьёзный характер, тогда как прочие герои преимущественно отдаются океанскому течению гражданской войны. Центральная фабульная ситуация «Хождения по мукам» — встреча Роцина с батькой Махно, арест, допрос, угроза гибели; но чисто тактическим соображениям Нестор Махно щадит жизнь Роцина.

Ситуация «Пьер — Даву» повторена Алексеем Толстым и в эпизоде немецкого военно-полевого суда над русскими пленными; один из судей, старый офицер, понимает глупость обвинения и жалеет пленных, и Телегин видит это по его лицу. Безмолвный человеческий контакт здесь почти устанавливается: почти, потому, что суд вынес смертный приговор.

Фабула о любви среди революции получила в трилогии наиболее занимательное и многообразное развитие: все ситуации удвоены, действие многократно перемещается по лицу

земли, хотя пространство не обладает эпическим величием, и центром действия является город — Петроград до революции, Москва после неё. Блестящая мозаика репортажей даёт яркое впечатление об эпохе, мелькает масса подлинных лиц, образуя своеобразное сочетание мемуарности с шаржем (так, Аркашка Семисветов — карикатура на Маяковского). Но все портреты политических деятелей заслоняются образами «злых гениев» гражданской войны: Мамонта-Дальского, Сорокина и Махно. Их облик — это впервые скинувшая маску страшная правда мелкобуржуазной анархической стихии; в страхе перед её кровавым разгулом интеллигенты Алексея Толстого бросаются к одной организующей силе эпохи — партии Ленина.

Большую честь объективности А. Н. Толстого делает то, что он нигде не представил своих любимых героев идейно, по-коммунистически преданными революции: отнюдь нет, они только нашли в Ленине спасителя страны и культуры, сделали выбор и с традиционной добропорядочностью служат новой народной власти. Творят историю иные: героининтеллигентны идут за массами. Ни одному из героев «Хождения по мукам» не под силу даже отдалённое сравнение с Григорием Мелеховым. Идейная концепция трилогии восходит к «Капитанской дочке».

Народ представлен у Толстого огромным числом лиц, порою великолепно набросанных: мы бы сказали — чем анонимнее лицо, тем выразительнее (вроде того расклейщика афиш с горящими ненавистью глазами). Но едва Алексей Толстой выделяет лицо из массы и даёт ему имя, как живая фигура начинает превращаться в идеальную, появляется Иван-Гора — картонный монумент непогрешимого героя. Живее и колоритнее матрос Чугай, но это общий тип советской литературы — родной брат тренёвского Шванди. Самым убедительным лицом из толпы оказывается дьякон-расстрига: это искусное сочетание Платона Каратаева с дьяконом из чеховской «Дуэли».

«Хождение по мукам» — самый монументальный из русских авантюрных романов (его творческая история — тоже единственная в своем роде авантюра). При всей «карнавальности» трилогии А. Толстого было бы ошибкой придавать ей такое же значение, как «Тихому Дону» или «Железному потоку» — книгам о судьбах народа.

Вкус А. Н. Толстого к приключениям, грандиозным зрелищам и экзотическим странствиям выразился в романе «Гиперболоид инженера Гарина», сочетании двух популярнейших жанров нашего века — детектива и фантастики. Алексей Толстой предсказал здесь идею сверхоружия. И здесь опять в основе сюжета — фабула о любви среди революции, но только её негативный вариант (мнимая любовь Гарина и Зои).

Пушкинско-толстовской традиции пытался следовать Пантелеймон Романов в романе «Русь» (1922–1936), но в основном остался на уровне эпигонского подражания.

Таким образом, даже неполный обзор демонстрирует связь фабулы о любви среди революции (или народной войны) с великими событиями национальной жизни. На подъёме революционно-демократического этапа русского освободительного движения роль интеллигенции была исключительной; поэтому 60-е годы породили «Отцов и детей», «Преступление

и наказание», «Войну и мир». В романе-эпопее Толстого через фабулу о любви среди народной войны решались проблемы личности в русской революции: Пушкин и Толстой решали эти проблемы оптимистически.

С выходом пролетариата на арену истории роль интеллигенции пропорционально уменьшилась. Страшные жертвы и страдания русского народа в ходе первой мировой и гражданской войн заставили умолкнуть претензию личности. Алексей Толстой продолжил пушкинско-толстовскую фабулу о любви среди революции и нашёл ей оптимистическое решение за счёт примирения личности с национальной стихией на условиях, властно продиктованных необходимостью жить.

Объективный трагизм личности, настаивающей на полной свободе самоопределения, показал Шолохов в эпопее «Тихий Дон», отмеченной влиянием и Толстого, и Гоголя. Наряду с Шолоховым, трагедию любви среди революции раскрыл Б. Лавренев («Сорок первый») и другие советские писатели. Между гоголевским и пушкинским решением фабулы колебался М. Булгаков.

Фабула о любви среди народной войны получила широчайшее развитие в советской литературе, в частности в литературе о Великой Отечественной войне. Расширения и разветвления этой великой национально-эпической традиции практически необозримы. Началом же были «Капитанская дочка» и «Тарас Бульба».

## V. Трагедия узурпатора

Одним из характернейших феноменов европейской массовой культуры начала XIX века явилось формирование, а затем быстрое развитие современного мифа о Наполеоне — о гениальной личности, которая одним дерзновением своей воли вознеслась из социального небытия к высотам мировой власти.

Влияние «наполеоновской легенды» было огромным. Пушкин, ещё недавно разделявший общую ненависть России к корсиканскому узурпатору (см. его оду «Вольность»), при известии о его смерти пишет оду «Наполеон», в которой русские счёты с захватчиками снимаются великодушным победившей нации и романтическим восхищением перед «великим человеком», «изгнанником вселенной».

После смерти Наполеона романтизм отпустил ему исторические грехи. Ночь Священного Союза покрыла Европу, и в борьбе против феодальной реакции бонапартисты блокировались с республиканцами<sup>1</sup>. Войны и преступления Наполеона стали оправдываться его провиденциальной миссией, которая недоступна человеческому познанию и потому не подлежит моральной оценке. Французское выражение «*homme-fatal*» (человек рока) Гегель переформулировал: «Мировой Дух верхом на коне». Генрих Гейне в «Путевых картинах» назвал Наполеона «мирским спасителем человечества». Стендаль, имевший с Наполеоном два долгих разговора, вспоминает: «Он был окружён всем обаянием рока». Пушкин в X главе «Онегина» пишет:

<sup>1</sup>Принц Луи Бонапарт даже участвовал в одном заговоре итальянских карбонариев.

Сей муж судьбы, сей странник бранный,  
Пред кем унизились цари. . .

«Муж судьбы» — это перевод французского «homme-fatal». А в 1836 году Денис Давыдов, партизан Отечественной войны, начинает свою «Современную песню» словами:

Был век бурный, дивный век,  
Громкий, величавый;  
Был огромный человек,  
Расточитель славы.

Наполеон стал символом свободной воли или «символом эры индивидуализма», по словам Г. А. Гуковского<sup>1</sup>. Пушкин в «Онегине» диагностировал болезнь поколения — заразительный пример неслыханно волевой личности, сознательно преступающей законы гуманизма: «Мы все глядим в Наполеоны».

Наполеон сознательно играл и позировал, давая начало романтическому истолкованию своей судьбы. Он сказал актёру Тальма: «Мой дворец полон трагедий, и я сам, конечно, наиболее трагическое лицо нашего времени». Однажды в порыве гнева он заявил Жозефине: «Я не такой человек, как другие, и законы морали и приличия созданы не для меня». А на острове св. Елены воскликнул: «И всё-таки что за роман — моя жизнь!»

Таким образом, он сам себя ощущал героем романа или трагедии. Он семь раз перечитал «Страдания молодого Вертера», ставил Оссиана выше Гомера и восхищался Шатобрианом. Короче говоря, он был сформирован предромантической культурой и сам себя рассматривал как романтического «титана».

Его самопонимание повлияло на фольклорное осмысление актуальной истории. «Наполеоновская легенда» романтиков — это художественная фиксация новейшего (в основном крестьянского и солдатского) фольклора о заговорённом от пуль и ядер полководце, о мудром властелине, осенённом крылом Рока.

Но бесчисленные подражатели Наполеона уже не поддавались подобной эстетизации. Борьба с обожествлением Наполеона и с «уличными Наполеонами»<sup>2</sup> велась в европейской литературе с самых разных позиций. Изменялась в этом плане и позиция Пушкина.

Его инвективы против Наполеона в оде «Вольность» выражают декабристское вольнолюбие. Ода «Наполеон» знаменует сближение с романтической легендой. В «Онегине» уже даётся объективная критика наполеонизма как практической философии эпохи. Особое место занимала в исторической и художественной мысли Пушкина проблема власти и её высшей санкции. Приближаясь к высшему этапу своей деятельности, Пушкин склонялся к теории естественного права. Эпиграфом к IV главе «Евгения Онегина» он поставил слова Неккера: «Нравственность — в природе вещей». Осуждение деспотизма высшей власти сочетается у Пушкина с резким неприятием узурпации власти — преступного захвата её,

<sup>1</sup>Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 349.

<sup>2</sup>Бальзак называет банкира Нюсенжена «Наполеоном биржи», а Вотрена — «Наполеоном каторги». Сыщик Видок (прототип Вотрена) называл себя «Наполеоном полиции».

не санкционированного народом. Тем самым, Пушкин приходит к мысли о том, что высшим авторитетом для государственности должен стать народ.

Тема узурпации шире темы наполеонизма. В русской истории XVIII века гвардейские перевороты были обычным явлением. Особенно занимало Пушкина убийство Павла I (1801 год). Поэт считал Александра Павловича узурпатором и, создавая «Бориса Годунова», думал об этом лицемерном красавце, шагнувшем на трон через труп отца. Несмотря на полную историчность материала, взятого у Карамзина, главные мотивы «Годунова» остро злободневны, трагедия начинена политическим динамитом: такова сила творческого отбора фактов.

Во-первых, сама тема узурпации: все знали, что цесаревич Александр участвовал в заговоре 1801 года.

Во-вторых, тема нечистой совести: «Губителя раскаянье тревожит». Призраки, тревожащие убийцу, канонизированы Шекспиром. Это тень Банко на пиру и вопрос Макбета: «Кто это сделал, лорды?» Ричарду III снится череда его жертв и, проснувшись, он восклицает: «О, как мучишь ты меня, трусливая совесть!» В трагедии Пушкина не назван призрак Дмитрия, но Борису мерещатся «мальчики кровавые в глазах», множественное число, словно Пушкин думал о племянниках Ричарда, убитых по его приказу в Тауэре. Но в то же время этот традиционный мотив ассоциировался в русских умах с широко распространившимися слухами о призраке Павла I в Михайловском замке (см. «Вольность») и с вечной меланхолией Александра Павловича.

В-третьих, это мотив «искупления зла»: царь Борис тщетно благотворит народу — Русь не прощает его. Александр I столь же тщетно пытался показными благодеяниями снискать народную любовь. В 1813 году в Бунцлау он пришёл уронить слезу на умирающего Кутузова: — «Михайло Ларионыч, простишь ли ты меня?» — «Государь, я-то прощу, да простит ли Россия?» Пушкин не простил.

Сам поэт устами юродивого Миколки выражает мнение народа и обличает «царя Ирода». В ноябре 1825 года Пушкин писал: «... никак не мог упрятать всех ушей моих под колпак юродивого. Торчат!»

В науке не раз отмечалось, что Пушкин отверг карамзинскую концепцию «возмездия». В изображении Смутного времени (планировались ещё две трагедии, продолжающие «Бориса») он проводил мысль о непрочности любой власти, не санкционированной народом, и утверждал моральный суд народа над историческим деятелем, причем суд народа выражает историческую справедливость.

А. Слонимский указал, что два главных героя трагедии — Борис и Самозванец — трактованы лирически. «Лирична в основе роль Бориса, построенная на мотиве виновной совести»<sup>1</sup>. Именно судьба царя Бориса составляет предмет нашего рассмотрения, а не трагедия в целом.

---

<sup>1</sup>Слонимский А. Мастерство Пушкина. И., 1963, с. 485.

«Трагедия Бориса — не трагедия царя или цареубийства, не “трагедия самодержавия” или “борьбы за престол”. Это трагедия человека, ставшего царём, но оставшегося в глазах всех и в своих собственных простым смертным. Ему не прощают того, что сошло бы “царям законным”. С него особый спрос и “мнения народного” и “нечистой совести”»<sup>1</sup>. Это суждение М. Нольмана совершенно точно: летописец Пимен прославляет великих царей, предполагая, что за их «грехи, за тёмные деянья» следует смиренно умолять Спасителя. Почему же иным является его отношение к Борису? Потому что власть его не санкционирована народной моралью.

В этом источник трагедии узурпатора, осуждаемого народом и терзаемого собственной совестью. Борис — это разумный и совестливый узурпатор, помогавший голодному народу. Он совершил «только» одно убийство, но оно безнадежно компрометирует всю его филантропию и втягивает его в прогрессию обмана. Ведь если ради власти он решился на зло, значит власть для него дороже добра. Он любит власть больше всего иного, а значит — любит только власть. Узурпатор-филантроп пытается оправдать убийство Дмитрия высшими целями и последующими благодеяниями, но всё равно в нём «совесть нечиста». Только власть была его целью, и Пушкин ясно показывает, что высшие цели — это ложь преступника самому себе. Борис — раб своего властолюбия, тогда как Петра I Пушкин в «Медном всаднике» назовет «властелином судьбы», отлично понимая, что власть для него была инструментом.

Мотив самообмана и нечистой совести узурпатора получил преимущественное развитие в трагедии «Моцарт и Сальери».

В ней Пушкин отделил тему узурпации от проблемы власти. Сальери узурпирует нечто большее, чем Борис Годунов, — право на жизнь другого человека. Ведь Борис, подсылая в Углич убийц, знал, что идёт на преступление. Напротив, Сальери верит (или хочет верить) в свою правоту и горделиво обосновывает её целой теорией.

Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить — не то мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки.

Он полагает, что дальнейшее творчество Моцарта, «слишком» гениальное, убьёт во всех композиторах творческий импульс: он экстраполирует на всех свой психологический комплекс (сочетание истинного преклонения с завистью). Моцарт должен умереть, чтобы жило Искусство! Но это не «максима общего права», а индивидуальное и тайное решение, принимаемое по праву провиденциальной миссии: Сальери считает, что он «избран», становится в позу «героического защитника» искусства<sup>2</sup>.

Где же знак свыше, что он «избран»? Обоснование самозванной миссии Сальери — высокая оценка своего труда и заслуг, незапятнанной нравственности и подвижнической преданности Искусству. «Я мало жизнь люблю», гордо заявляет Сальери. Этот холодный фанатик

<sup>1</sup>Нольман М. Система пушкинских образов. «Вопросы литературы», 1971, № 9, с. 108.

<sup>2</sup>Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. М., 1967, с. 628.

ставит Искусство выше жизни — своей и чужой (не раз отмечалось, что он способен как на убийство, так и на самоубийство). И всё же ригоризм Сальери, это мнимое ручательство в собственном бескорыстии, скрывает от него самого ненасытную жажду первенства. Вот это он ещё любит в жизни. Сальери обманывает сам себя.

Обоснование своей исключительной миссии суровой личной нравственностью — не новое явление в истории. Аттила был суров в быту и лично не притязателен; высокой личной нравственностью отличался знаменитый инквизитор Торквемада. Но вместо исторических примеров, которых очень много, приведём лишь замечание швейцарского теолога Карла Барта: «Можно не курить табаку, быть абстинентом и вегетарианцем — а при всём том называться Адольф Гитлер». Обоснование своей провиденциальной миссии у Сальери — фальшивое.

Свирепая крайность убеждений — это в лучшем случае самообман. Но субъективно Сальери честен: самоотречение, которое он считает необходимым для художника, он начинает с самого себя. Последовательно развивается его мысль, он возмущён «неправильным» фактом: Моцарт нарушает «закон самоотречения», но он гений<sup>1</sup>. Как смеет он быть гением и в то же время любить жизнь? Он «недостойн сам себя». И Сальери берется исправить эту ошибку бога.

Ибо Сальери — не атеист, а гностик, то есть считает, что мир создан плохо. «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет — и выше»: здесь тире означает паузу, мгновенную запинку, он хотел сказать «и на небе». Бог несправедлив, Сальери его «поправляет». Это «своего рода справедливость, парадоксальная в отношении к истине»<sup>2</sup>. Задача Сальери грандиозна. Невозможно согласиться с теми, кто видит в нём символ посредственности: Сальери — фигура трагическая.

Видимо, в подобных утверждениях многим чудится угроза морального релятивизма. Но «трагический герой» — это не моральное определение, а литературоведческое: трагичны и Макбет, и Тимон Афинский, и Ставрогин. Критики, объявляющие Сальери пошлым и мелким субъектом, зачёркивают пушкинскую трагедию: ведь её действие — это действие одного лишь Сальери. Моцарт почти не действует. Или «Моцарт и Сальери» — не трагедия? Но таких мнений не слышно, с этим жанровым определением никто не спорит.

Гностическое недовольство мирозданием сближает Сальери с Каином из мистерии Байрона. Сальери искренне называет Моцарта «богом», и этого бога музыки он тоже убивает. Но эта поза героического демонизма внутренне неустойчива. В момент отравления Моцарта он испытывает садистское наслаждение («и больно, и приятно»): то же самое чувство испытывает Скупой Рыцарь, влагая ключ в замок сундука (причём он сам сравнивает ключ с кинжалом; все эти символы были весьма многозначительны задолго до Зигмунда Фрейда). Значит, в своём преступлении Сальери бессознательно подчинялся инстинкту, а не долгу. Низкому и кровавому инстинкту, хотя и в жреческой ризе священной обязанности.

<sup>1</sup>См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. 1957.

<sup>2</sup>Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х тт. М., 1948, т. III, с. 619.

Моцарт и Сальери согласно полагают ложным слух о том, что Бомарше кого-то отравил. Но Сальери исходит из того, что личность Бомарше была слишком мелкой для преступления: подразумевается, что лишь гении способны на великое зло. Моцарт обеляет Бомарше противоположным образом:

... Ведь он же гений,  
Как ты да я. А гений и злодейство —  
Две вещи несовместные.

Сам того не подозревая, Моцарт подрывает основу демонической самоуверенности Сальери — его возвеличение зла. «Гениальное убийство» — это логическая нелепость, противоречие в термине. Самое «безупречное» преступление Сальери докажет не его гениальность, а нечто противоположное — его эстетическую несостоятельность. Зло — сила, но бездарная; творческой личности власть и кровь не нужны.

Уже в конце трагедии за преступлением Сальери начинается и наказание: «Но ужель он прав, и я не гений!» Если это так, то его провиденциальная миссия — самообман; никем он не «избран», и вся его логическая архитектура клонится в бездну. Пушкин разоблачает «величие зла» как ложный титанизм. Узурпаторы, человекоубийцы, властители — это несостоявшиеся художники и поэты; эстетические претензии — общая черта тиранов от Нерона до Мао Цзэдуна, который однажды сказал американскому журналисту: «Я всего лишь одинокий монах, бредущий по свету с дырявым зонтиком».

В «Моцарте и Сальери» трагедия узурпатора философски углубляется по сравнению с «Борисом Годуновым», приобретая и более универсальные черты, и психологическую сложность новых времён. Пушкин шёл к современному истолкованию этой трагедии — и на актуальном материале.

В XIX веке только золото даёт власть, банкиры исподволь завладевают миром; вступая с ними в безнадежную борьбу, романтики заимствуют оружие врага — ищут путей обогащения, но не кропотливого накопительства, а молниеносного взлёта. Шанс мгновенного обогащения даёт азартная игра.

Из массовой литературы об игроках, отразившей всемирное поветрие азарта, выделяются сюжеты о роковой игре. В них игрок — не просто раб Фортуны, а волевая личность, бросающая вызов судьбе; для сюжетов этого типа характерны чудесный выигрыш и роковой проигрыш; кроме того, они часто включают мотивы пакта с дьяволом и трагической любви.

Поэтому третьим вариантом трагедии узурпатора стала у Пушкина «Пиковая дама». Германн, хотя «игрок в душе», не позволяет себе играть наудачу. Ему нужен верный выигрыш — любой ценой (он готов и на пакт с дьяволом). Он узурпирует право играть людскими жизнями (Лизаветы Ивановны, старой графини).

Ю. М. Лотман считает, что дальним мифологическим архетипом сюжета «Пиковой дамы» можно считать борьбу сына против отца<sup>1</sup>. Но между сюжетом и архетипом он не указывает промежуточных звеньев (это и не входит в его задачу).

Архаический сюжет о борьбе сына против отца конкретизирован хотя бы в классическом мифе о низвержении Кроноса его сыном Зевсом, но известен также в мировом фольклоре и эпосе. В средние века сюжет развернулся в ряд несовпадающих фабульных традиций. Одна из них повествует о борьбе за престол, об узурпации и наказании узурпатора. Так, Макбет убивает патриархального старого короля Дункана; фрейдисты трактуют эту историю как трагедию отцеубийства, огрубляя проблему и выискивая физическое происхождение Макбета от Дункана, тогда как речь должна идти о смягчающей замене в плане литературной традиции. Макбет — вовсе не сын Дункана, но сюжет «Макбета» можно назвать «сыном» указанного архетипа. Смягчённый вариант его мы находим в драме Кальдерона «Жизнь — это сон», где в финале победитель-сын примиряется с побеждённым отцом. Ричард III у Шекспира истребляет всех законных наследников престола, в первую очередь своих племянников, опекуном которых он был назначен. Отсюда тянется прямая линия к «Борису Годунову», где жертвой узурпатора тоже явился ребёнок

«Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Пиковая дама» составляют три ступени в развитии одной инвариантной фабулы, трагедии узурпатора. Борис, Сальери и Германн ставят перед собой цели, лежащие вне морали. Первые два героя подыскивают им ложное обоснование, но Германн даже не пытается теоретизировать. В его истории трагедия узурпатора получает форму сюжета о роковой игре.

Дерзновенный порыв личности не лишён сочувствия Пушкина, ведь право личности на свободное самоопределение — один из постулатов пушкинского гуманизма. Но злом и насилием невозможно утвердить свободу: ни разбоем, как пытался Дубровский, ни ядом, как Сальери, ни даже угрожая пустым пистолетом развалине былой красоты.

Пушкин поклонялся разуму и свободе: поиски свободы вне разума бесплодны и пагубны.

В «Пиковой даме» отмечено внешнее сходство героя с Наполеоном. Исследователи толкуют это как знак типичности характера Германна для эпохи широко распространившегося практического наполеонизма<sup>2</sup>. Но за внешним сходством не замечают, что в положении и характере Германна содержится ряд параллелей с личностью Наполеона.

Так, уже сама тема «русского немца» (окружающие с известной насмешливостью вычитывают в характере Германна черты национальной психологии) обращает нас к корсиканскому происхождению Наполеона Бонапарта. Над его дурным французским выговором смеялись все окружающие (пока можно было смеяться), как афиняне над эллинскими претензиями северных варваров, Филиппа и Александра. Германна роднит с Наполеоном их общее честолюбие от бедности, жажда социального реванша. Первое письмо Германна к Лиде было «слово в слово взято из немецкого романа»; точно так же в пору ухаживания

<sup>1</sup>Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — Труды по знаковым системам VII, Тарту, 1975, с. 132.

<sup>2</sup>См.: Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962, с. 168.

за Жозефиной генерал Бонапарт писал ей письма, широко используя «Страдания молодого Вертера» и «Новую Элоизу».

Очень интересен мотив внебрачного происхождения героя: обычная деталь всех мифов о высшей власти. Так, широко известны легенды о незаконном рождении Петра I (среди «отцов» его называли даже патриарха Никона). В начале XIX века очень много говорили о том, что настоящим отцом Наполеона был не суетливый неудачник Карло Буонапарте, а знаменитый корсиканский вождь Паоло Паоли. В наше время упорно говорилось о том, что Роберт Шикльгруббер, известный под именем Гитлера, был незаконным сыном барчука из богатого дома, в котором служила фрау Шикльгруббер. Этот древний мифологический мотив отражён в европейском поверье, что бастардам всегда везёт в жизни.

Особенно важное сходство с Наполеоном мы находим в характере Германна, в сочетании волевого математического расчёта с «сильными страстями и огненным воображением». По словам Ю. М. Лотмана, «в Германне борются расчёт и азарт»<sup>1</sup>. Нет, этого мало: не просто азарт, а вера в чудесный выигрыш.

Наполеон был геометр, член Института, покровитель точных наук<sup>2</sup>. «Вдохновение — это быстро сделанный расчёт», говорил он. Но его математический расчёт и холодный ум служили средствами осуществления безумно-романтических планов: «Через пять лет я буду господином мира; остаётся одна Россия, но я раздавлю её». И Наполеону, и Германну свойствен этот «математический романтизм».

Итак, Германн не только внешне, но и внутренне схож с Наполеоном. Это не дань моде, как у избалованного денди Онегина: Германн — не барин, а честолюбивый бедняк, и его наполеонизм — уже вторая натура.

Но такое разностороннее сходство с Наполеоном Пушкин придал человеку несравненно меньшего масштаба, одному из многих. Пушкин, подобно Стендалю, показал несоответствие внутренних потенций романтической личности её реальным историческим возможностям<sup>3</sup>.

В трагедии Германна есть элемент горькой пародии на личность и судьбу Наполеона. Любовь Германна притворна, пистолет не заряжен, явление призрака графини можно понять и как хмельное видение. Его святая Елена — это семнадцатый номер Обуховской больницы, где он бесконечно повторяет в бреду провал своей магической системы, как пленный Наполеон — свои кампании: «Тройка, семёрка, туз! — Египет, Италия, Австрия! Египет, Италия, Австрия! Египет, Италия. . . Россия!»

«Пиковая дама» — отнюдь не разоблачение авантюриста, а трагедия узурпатора с оттенком скрытой пародии на романтически эстетизированную наполеоновскую легенду. Но пародия не является определяющим элементом в повести. Пушкин объективно показывает, как банализованный романтический демонизм опускается в быт. Героем повести сделан

<sup>1</sup>Лотман Ю. М. Цитированная статья, с. 131.

<sup>2</sup>При Наполеоне «только цифрам всё разрешалось, только цифры чествовались, осыпались благами и награждались» (Ламартин). Память Наполеона до конца сохраняла неизмеримое число статистических и прочих цифровых данных.

<sup>3</sup>«Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой. . . » («Путешествие в Арзрум»).

карьерист, которого губит неизжитая человечность, остаток человеческой «слабости» (настоящий Наполеон изжил её). Поэтому Пушкин относится к Германну с иронией и в то же время — с состраданием.

Именно совесть погубила Германна, и это доказывается самим текстом: «Не чувствуя раскаяния, он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мёртвая старуха могла иметь вредное влияние на его жизнь. . . » Угрызения совести принимают у Германна суеверно-фантастическую форму. Гениально уже само пушкинское разграничение между раскаянием как актом сознания и бессознательной работой совести.

Ею вызвана галлюцинация в церкви: «В эту минуту показалось ему, что мёртвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом». Так начинается преследование Германна мёртвой старухой, то есть его собственной заболевающей совестью. Маниакальная фиксация на тайне трёх карт и преследование Германна образом покойницы соединяются и порождают его знаменитое ночное видение.

Почему он «обдёрнулся» в третий вечер своей роковой игры? Он непроизвольно отложил вместо туза пиковую даму, ибо она похожа на мёртвую графиню, неотвязно присутствовавшую на периферии его сознания. Он уверен, что вынул туза, но Чекалинский ласково поправляет: «Дама ваша убита». Он не вкладывает в эти слова второго смысла. Но Германну, и только ему, внятен этот второй смысл: «Дама ваша убита! Ты убийца старухи!» Для него катастрофический проигрыш совпадает с разоблачением его преступления и выступает как наказание за него. В дальнейшем приём тайной вторичной семантизации невинных выражений и фраз разовьёт Достоевский<sup>1</sup>.

Глядя на карту, Германн видит, как пиковая дама «прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его. . . » Совершенно ясно, что наказание Германна безумием выросло из угрызений совести. Пушкин отлично понимал моральную обусловленность внутриспсихического конфликта и порождаемой им душевной болезни.

«Борис Годунов», «Моцарт и Сальери» и «Пиковая дама» в историческом плане последовательно приближаются к времени автора и читателя (финал повести дан в настоящем времени; повесть вышла в свет, когда Н. П. Голицына была ещё жива), а в плане идейно-художественном образуют нисходящую градацию трагизма. Борис убил царевича ради русского престола. Германн до смерти напугал дряхлую старуху, пытаясь вынудить у неё секрет чудесного выигрыша. Это уже явное снижение узурпатора. Но одновременно Пушкин всё более выделяет коренную, эпическую проблему — свободы воли.

Композиция «Пиковой дамы» объединяет черты обеих трагедий. В «Борисе Годунове» убийство царевича отнесено в предисторию сюжета и вводится только рассказом Пимена, но зато подробно показаны муки совести — наказание убийцы. В «Моцарте и Сальери» выдвинуто обоснование убийства, сама же смерть Моцарта мыслится как внетекстовый результат действия; в тексте «запрограммировано» и наказание убийцы. В «Пиковой да-

<sup>1</sup>См. об этом: Альтман М. С. Достоевский. По вехам имён. Саратов, 1975.

ме» есть и преступление, и наказание. Три сюжета образуют исток фабульной традиции, в центре которой — убийство человека, которое убийца пытается обосновать или оправдать.

Доминанта этой фабулы — мотив нечистой совести. При этом в «Борисе Годунове» и особенно в «Пиковой даме» деформация морального чувства порождает расстройство психики преступника. Безумие Германна есть бессознательное самонаказание.

Эта фабула, определяемая нами как трагедия узурпатора, имела большое будущее. «Пиковая дама» вызвала необычные резонансы в творчестве Гоголя, особенно в «Мёртвых душах». «... В поведении Германна, когда он сделался игроком, доминирует стремление к мгновенному и экономически необусловленному обогащению. . . Мгновенное появление и исчезновение “фантастического богатства”... характеризует и Чичикова. Причём, если в Германне борются расчёт и азарт, в Чичикове побеждает расчёт, то в Кречинском азарт берет верх. . . » «У Германна “профиль Наполеона”, а Чичиков, “если он повернется и станет боком, очень сдаёт на портрет Наполеона”». Здесь же Ю. М. Лотман ссылается на А. Белого, отметившего, что отношение «Германн — старая графиня» имеет полупараллельную параллель в отношении «Чичиков — Коробочка»<sup>1</sup>.

Всем этим доказывается внимание Гоголя к «Пиковой даме». Но вместо трагедии узурпатора мы видим в «Мёртвых душах» трагикомедию афериста (продолженную позже Сухово-Кобылиным). Ни Чичиков, ни Кречинский не связаны с «героической» темой. Гоголевская фабула восходит к истории плута и сказочному типу «хитреца»: это традиция иная, о ней мы будем говорить далее.

После поражения революции 1848 года в Европе воскресла ностальгия по гению; она способствовала победе Луи-Наполеона во Франции (1851 год). С воцарением этого канатного плясуна облик буржуазного индивидуализма начал изменяться. Вторая империя, царство кокоток и попов, тщетно пыталась прикрыться вялым фиговым листком «наполеоновской легенды»; она сразу стала мишенью множества памфлетов, из которых наиболее известны памфлеты В. Гюго и К. Маркса. Однако, несмотря на наглядную компрометацию мифа, практический наполеонизм развивался, приобретая новые формы.

Моральная неподсудность исторических деятелей — вот основное требование нового политического наполеонизма. Оно было абсолютно неприемлемым для русской мысли. Поэтому в европейской художественной литературе два самых мощных удара по идеологии наполеонизма нанесли русские романы — «Война и мир», «Преступление и наказание».

Великий роман Толстого — своеобразный реванш за его поражение в Крымской войне. Исторический фатализм ведёт писателя к истолкованию гигантских войн как циклических стихийных явлений и отделяет от этих сил инициативу личности. С таких позиций невозможно осудить Наполеона как деятеля (ибо инициатором событий Толстой его не признаёт), но можно осмеять его как личность. Толстой борется против буржуазного индивидуализма путём дискредитации веры в личное деяние и путём осмеяния мифологизированной личности, символа этой веры. Он разоблачает всемогущество «героев» как смешную

<sup>1</sup>Лотман Ю. М. Цитированная статья, с. 131, 133.

иллюзию и рисует Наполеона тщеславным и пустым человечком. По сути дела, Толстой отождествил причину и следствие, деятельность Наполеона и практический наполеонизм. Несомненна связь того и другого, но нельзя понять эту связь в категориях тождества.

Достоевский почти не касается причин, он анализирует следствие — наличное идеологическое состояние. Его тревога связана с тем, что он сознаёт реальное значение личного начала. Наполеона I нет, но наполеоны — среди нас: за невозможностью проливать кровь наций, они пока глушат старух. Покуда они множатся, человечество в опасности, и количество крови — не показатель угрозы. Достоевский не интересуется корнями наполеонизма в прошлом, но предостерегает о будущем.

Признавая свободу воли, он показывает невыносимость для человека ложно ориентированной свободы, то есть выдвигает против наполеонизма опасный аргумент: «с такой идеей невозможно жить!» Опасность его аргументации в том, что всегда могут найтись упрямы, которые захотят проверить, не сильнее ли они, чем Раскольников.

Толстой осмеивал самонадеянность Наполеона, доказывая, что личность без народа — нуль. Достоевский показал, что личность без народа может быть крупной, но убивает сама себя. Оба выразили сопротивление русского народа капитализму и его идеологии.

Понятно, почему Достоевский тяготел к Пушкинской трагедии узурпатора, восхищался «Пиковой дамой» и типом Германна. Пушкин вывел его сильной личностью. Самоценность личности под сомнение им не ставилась: отношение Пушкина к человеку было в принципе ренессансным, шекспировским.

Но после «Пиковой дамы» прошло тридцать лет. Исторический бонапартизм раздвоился: символом свободной воли оставался маленький корсиканец со скрещёнными руками, но реальностью идеи, её живым и властвующим воплощением оказался пошловатый эротоман с тараканьими усами и эспаньолкой, «маленький племянник большого дяди», как назвал его К. Маркс. Это расхождение символа и претендующей на него реальности, столь важное в «Преступлении и наказании», наметилось уже у Пушкина: фигура Германна в представлении Лизы — это «благодаря романам... уже пошлое лицо». Сам по себе Германн не лишён обаяния энергичной, борющейся натуры. Достоевский усилил черты заурядности в преступлении Раскольникова и одновременно подчеркнул исключительность его характера. Контраст между полётом идеи и грязной прозой «дела» — один из главных у Достоевского.

Оригинальность «Преступления и наказания» — результат огромной широты, пересечения большого числа разных художественных закономерностей, скрещения противоположных традиций.

Немало говорилось о значении Шиллера для генезиса романа, о влиянии Бальзака и «Отверженных» Гюго. Однако из западноевропейских источников сюжета, видимо, преобладали английские.

Сюжет «Преступления и наказания» многим обязан роману Булвер-Литтона «Преступление Юджина Арама». В своей известной давней работе М. П. Алексеев показал важные связи Достоевского и в частности «Преступления и наказания» с «Исповедью англичанина,

употреблявшего опиум» Де Квинси<sup>1</sup>. До сих пор не раскрыты в полной мере аналогичные связи с Диккенсом. Г. М. Фридлиндер довольно обстоятельно рассмотрел связь «Преступления и наказания» с романом Э. Гаскелл «Мэри Бартон»<sup>2</sup>.

Наконец, мною установлено сильное влияние «Калеба Уильямса» Годвина на структуру художественной идеологии Раскольникова и отчасти на сам сюжет великого романа Достоевского<sup>3</sup>.

Но все эти связи меркнут в свете того факта, что Достоевский явился одним из главных продолжателей Шекспира, отразившего кризис гуманизма на закате Возрождения. Подобно ему, Достоевский отразил кризис гуманизма в XIX веке. Раскольникова давно называют «русским Гамлетом», и к тому есть серьёзные основания: бессмертный образ сомневающегося героя, гуманиста, вынуждаемого убивать, гораздо ближе к Раскольникову, чем, к примеру, балзаковский Растиньяк (Дьердь Лукач назвал Раскольникова «Растиньяком второй половины XIX века»). Родство «Преступления и наказания» с трагедией «Гамлет» подкрепляется и малыми деталями, наподобие «симптома Офелии» у вдовы Мармеладовой, поющей в приступе аффектированного безумия чувствительные романсы.

Но у Достоевского философская драма героя разыгрывается в основном после убийства. Тем самым гамлетическая тема смещается, переходя в чисто русскую тему спасения грешника (или «воскресения»).

«Преступление и наказание» — это русский роман, и наибольшее значение для него имели национальные традиции, прежде всего — пушкинская. А. Л. Бем писал в «Сумерках героя»: «Образ пушкинского Германна... вновь выступает перед нами в “Преступлении и наказании”». Раскольников ещё не теряет своей романтической привлекательности, именно потому, что в основе его преступления лежит бунт, источником которого явилось сострадание<sup>4</sup>. Тезис о пушкинских истоках фабулы «Преступления и наказания» полностью принят советской наукой.

Но мы считаем важным подчеркнуть, что «Борис Годунов» и «Моцарт и Сальери» не менее существенны для генезиса этого романа, чем «Пиковая дама». В последней отсутствует народ, что естественно для жанра «светской повести». Сопряжение драмы личности с жизнью народа дано в «Борисе Годунове». Из этой трагедии Достоевский заимствовал и разноголосый шум толпы, и детали второго сна Раскольникова (это показал М. М. Бахтин), и идею героя об «искуплении зла» благодеяниями, и его обличение человеком из народа, хотя при этом облик мещанина и структуру эпизода заимствовал у Гоголя<sup>5</sup>. А главное, До-

<sup>1</sup>Алексеев М. П. Достоевский и книга Де Квинси «Confessions of an English Opium-Eater. «Уч. зап. высшей школы г. Одессы», т. 2, МСМХХП, с. 97–102.

<sup>2</sup>Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.-Л., 1964.

<sup>3</sup>Назирова Р. Г. Достоевский и роман Годвина. В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Т. IV. Л., 1980.

<sup>4</sup>Бем А. Сумерки героя. В кн.: Учёные записки Горьковского университета. Вып. 132. Русская литература XIX века: вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972, с. 109.

<sup>5</sup>См. об этом: Назирова Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании». В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Т. II, Л., 1976, с. 92–94.

стоевский перенёс из трагедии Пушкина суд народа над преступником по принципу «Vox populi, vox Dei».

«Моцарт и Сальери» — это для Достоевского образец философского «обоснования» права на преступление. Раскольников, как и Сальери, убивает из «высших соображений»: ему можно, ведь он же гений! Но одновременно убийство служит проверочным экспериментом. Раскольников считает, что растерянность и неловкость характерны для вульгарных преступников, и только исключительная личность способна резать людей разумно и методически — правильно. Своим преступлением он докажет, что он — именно такая личность. Таким образом, он заранее полагает разрешительным условием преступления то, что этим актом желает доказать. Это не что иное, как «порочный круг», логическая ошибка, и этим Достоевский свидетельствует, что оторванная от жизни теория неизбежно свивается в кольцо, замыкается на себя. Теория Раскольникова близка к теории Сальери порочной логикой своего построения, которую автор называет «казуистикой».

Главное событие в «Преступлении и наказании» — убийство. А. Л. Бем считает важным ключом то, что сестру процентщицы зовут Лизаветой Ивановной, как и героиню «Пиковой дамы». Доминантным мотивом «Преступления и наказания» мы считаем преследование убийцы. Эриннии Достоевского многолики; сразу после убийства прохожий на улице принимает Раскольникова за пьяного: «Ишь, нарезался!» Так и Чекалинский сказал Германну: «Дама ваша убита» (бессознательное разоблачение). Диалоги Раскольникова и Порфирия — одна из главных вариаций преследования, но вообще его преследует всё, даже банальные сентенции Лужина и случайные обмолвки родной сестры<sup>1</sup>.

Раскольников, как и пушкинский Германн, не раскаивается, и совесть пробивается к его гордому разуму через кошмары. Отчаянная борьба героя против преследования составляет большую часть действия. Но от главного преследователя — собственной совести — ему уйти не удаётся. В этом и состоит спасение убийцы. Ибо Достоевский совершил перелом в истории фабулы, указав путь спасения — воссоединение личности с народом.

Как и Пушкин, автор «Преступления и наказания» относится к своему узурпатору двойственно. Но полюсы двойственности расходятся гораздо дальше. Если Пушкин относился к Германну с состраданием и иронией, то Достоевский относится к Раскольникову с самым страстным сочувствием и в то же время с насмешкой. Герой волнует Достоевского как живой человек.

Раскольников — личность героического типа. Сила его проявляется в противонаправленных порывах: в добре он не менее значителен, чем в зле, и потенциальные возможности его личности велики. Яростная критика Достоевского обращена против идеи Раскольникова, точнее — против теоретического поведения, подчинения жизни теориям. Способность жить идеями, относиться к невозможному как к возможному — признак величия души, и всё же, как полагает Достоевский, нельзя жить только идеями.

Теория, оторванная от практики, чревата смертью.

<sup>1</sup>См.: Альтман М. С. Достоевский. По вехам имён. Саратов, 1975, с. 231.

Но сам Раскольников как личность принадлежит жизни, и Достоевский, изображая его мучительную борьбу против преследования, добивается огромного читательского сопереживания.

Разумеется, Достоевский против убийства, но не сочувствует и полицейской машине цивилизованного общества, хитрой механике уловления преступника. Для Достоевского единственно подлинное наказание есть самонаказание, а потому убийца не должен быть изблещен следователем: отсюда — необходимость эпизода с повинной Миколки Дементьева, срывающего великолепно задуманную психологическую ловушку Порфирия Петровича.

Поняв антигуманность своих ухищрений, умный следователь перестает издеваться над Раскольниковым и, придя к нему домой, просит его добровольно явиться с повинной, по-человечески советует и просит. Порфирий высоко оценивает личность Раскольникова: «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем». Из этих слов явствует, что Порфирий считает своего антагониста созданным для высокого человеческого предназначения.

Поскольку для Достоевского, противника русского канцелярского суда и смертной казни, любое юридическое преследование в современных ему бездушных формах выглядит неправым гонением, постольку оказывается возможным слить в Раскольникове черты убийцы и черты протестанта против несправедливого общественного строя.

И действительно, идеология героя крайне противоречива. Пафос ненависти к порочной цивилизации, оскорбляющей личность, соединен у Раскольникова с наполеоновским презрением к человечеству. Совмещение высокомерно-абстрактной теории о праве гения на преступление (вспомним Сальери) с гуманистическим социальным протестом, напоминающим бунт Евгения в «Медном всаднике», исключительно остро характеризует Россию и особенно Петербург после реформы 1861 года, место и время соединения «азиатского» деспотизма с «европейским» капитализмом. Гуманистический протест Раскольникова окрашен «национально», а его теоретизирование — «интернационально».

Совмещение крайностей в идеологии Раскольникова стало возможным потому, что Достоевский относился и к наполеоновской идее, и к бунту против цивилизации с нетеоретических позиций. Комплексной идеологии Раскольникова противопоставлены автором эмоциональные и неточные фиксации непосредственного нравственного опыта: философия противопоставляется жизни, идея героя — его судьбе. Антитезой его теорий выступает сумма житейских впечатлений, больших и малых: жертвенное горение Сони, явка с повинной Миколки, плач и крик толпы, даже подаяние купчихи, пожалевшей Раскольникова после удара кнутом на мосту в начале романа, и его ответное подаяние нищей бабе в конце романа, причем баба бессознательно «напутствует» его на дороге в полицию: «Помогай тебе бог!»  
Всю эту сумму впечатлений можно охватить понятием «страдание». По словам Порфирия, «в страдании есть идея». Оно не умеет формулировать, но его опыт сильнее правильных силлогизмов. Этим опытом в романах Достоевского поверяются теоретические идеи, и ни одна отвлеченная доктрина экзамена не выдерживает.

Человек важнее теории. Достоевский утверждает не отказ от рационального мышления, а его неустанную морально-практическую критику.

Антитезой идеи и жизни организовано пространство «Преступления и наказания». Всё действие происходит в Петербурге, но полюсы романного пространства (по определению М. М. Бахтина) — это «порог» и «площадь», точнее говоря — каморка героя и Сенная. Функции этого второго полюса аналогичны функциям открытого пространства в «Борисе Годунове»: Сенная площадь — место коллективной жизни, она нужна Достоевскому для размещения судящего народа из пушкинской трагедии. Но в соотношении с семантикой романного времени полюсами пространства оказываются «гроб» и «воздух». Всё движение романа — это выход из гробового одиночества своей кельи на воздух народной жизни, то есть воскресение из «мёртвых».

О продолжениях «Преступления и наказания» будет сказано далее. Сейчас мы обратимся к созданному параллельно роману «Игрок». Оба романа фабульно восходят к «Пиковой даме», уже заключавшей в себе возможность раздвоение сюжета. Если «Преступление и наказание» развивало фабулу о трагедии узурпатора, то «Игрок» выделил особо фабулу о роковой игре.

Выше уже говорилось о второй из названных фабул, о фигуре демонического игрока. Непременные элементы фабулы — чудесный выигрыш, роковой проигрыш; нередки пакт с дьяволом и драма любви; обычный финал — гибель героя. Рассматривая генезис «Игрока», мы должны прежде всего выделить те произведения, в которых тема азартной игры сплетается с темой любви.

Широко популяризировано сопоставление романа «Игрок» с Гофманом. В гофмановском романе «Эликсир дьявола» и в рассказе «Счастье игрока» романтическая мистика карточной удачи и роковой расплаты нашла весьма яркое выражение. В «Счастье игрока» отчаявшийся барон Менар ставит на карту свою жену — и проигрывает. « — Берите её! Вы выиграли труп моей жены!» — это потрясло читателей, ибо во время роковой игры жена Менара покончила с собой.

По Гофману, чудесный выигрыш даётся дьяволом, который в уплату берет душу игрока или его близких.

Но решающее значение для генезиса «Игрока» имела «Пиковая дама». По мнению А. Л. Бема, идейно-художественная связь между «Пиковой дамой» и «Игроком» «лежала в моральном осуждении героя, перешагнувшего через любовь девушки, ему отдавшей»<sup>1</sup>. Преступление Алексея Ивановича в том, что, прибежав из воксала со своим выигрышем, он не бросает его к ногам Полины и не оставляет её, а «ловит момент», даёт волю своей страсти и тем самым бессознательно покупает её. «В минуту сближения с Полиной у него была только страсть, но не было того, что оправдывает эту страсть — не было любви»<sup>2</sup>. Таким образом, Бем вскрывает в сюжете «Игрока» один из главных мотивов пушкинского сюжета — подчинение любви роковой игре.

<sup>1</sup>Бем А. Л. Сумерки героя, цитированное издание, с. 110.

<sup>2</sup>Там же, с. 109.

Для Германна обольщение Лизы было средством для овладения тайной трёх карт. Ниже будет показано, что аналогичный характер имела и любовь Алексея Ивановича к Полине.

Отметим ещё лермонтовское влияние в «Игроке». Комментаторы романа упоминали драму «Маскарад», где Арбенин садится играть ради спасения князя Звездича и отдаёт весь выигрыш молодому человеку. Арбенин — романтический герой, в его игре выражается тайная сила личности.

Но у Лермонтова есть ещё и «Тамбовская казначейша», пародирующая романтические сюжетные штампы. Старый казначей проигрывает в карты улану свою красавицу-жену. Но она отнюдь не кончает с собой, как жена Менара в «Счастье игрока»:

... Она на мужа посмотрела  
И бросила ему в лицо  
Своё венчальное кольцо.

Этот уничтожающий жест женщины, оскорблённой тем, что самый близкий человек превратил её в объект игры, запечатлелся в памяти Достоевского.

Наконец, необходимо отметить влияние Бальзака на роман «Игрок». Исследователи обычно указывают на «Шагреновую кожу», в начале которой Рафаэль де Валентен приходит в игорный дом, чтобы поставить последний золотой. Но до сих пор не отмечалась связь «Игрока» Достоевского с «Отцом Горио». В этом романе описано начало связи Растиньяка с Дельфиной. Дама недавно брошена любовником, оплатившим её долги: жена богатейшего банкира оказалась в положении женщины, которой заплатили. Она привозит юношу в Палле-Рояль, вручает ему 100 франков и посылает играть в рулетку: «Или проиграйте все, или принесите мне 6000 франков». Растиньяк вбегает в игорный дом и бросает все деньги на цифру своих лет — двадцать один. «Не успеваешь опомниться, как раздаётся крик изумления. Он выиграл, сам не зная как». Ему выдают 3600 франков, и он также слепо ставит их на красное. Выигрыш удваивает добычу.

« — У вас семь тысяч двести франков, — сказал ему на ухо старик. — Мой совет вам — уходите, поверьте мне: красное уже выходило восемь раз. Если вы милосердны, то отблагодарите за добрый вам совет и дайте что-нибудь на бедность бывшему наполеоновскому префекту. . . »

Дав старику 200 франков, Растиньяк относит семь тысяч Дельфине, которая целует его, плача от радости. Он спас её, она пошлёт надменному де Марсе его шесть тысяч, и благодарность к Растиньяку станет началом её новой любовной связи.

Этот эпизод Достоевский развил в «Игроке», где Де Грие посылает Полине закладные её отчима как плату за любовь. Оскорблённая девушка открывает всё Алексею Ивановичу, и он стремглав бросается к рулетке. Он ставит вслепую и выигрывает 200 тысяч. Ряд деталей тут взят из «Отца Горио», например, предостережения («красная уже выходит четырнадцатый раз!») и советы уйти. Бледная дама шепчет герою: «Ради бога уходите» — и он успеваешь сунуть ей в руки свёрток с золотом.

Достоевский оспорил Бальзака. Взять деньги у нового любовника, чтобы вернуть их прежнему, — что это меняет? Все те же деньги за любовь! Но Достоевский использовал ситуацию Дельфины, оскорблённой бывшим любовником, и сам бальзаковский мотив игры ради спасения достоинства женщины.

Основная проблематика «Игрока» далека от «Отца Горио»: соотношение цели и средств и загадка интуиции.

Страстно и тяжело любя Полину, Алексей Иванович мечтает о чудесном выигрыше, чтобы стать вровень с нею. Мгновенное обогащение сначала кажется только средством, но оно неадекватно цели — достижению любви.

Пока Алексей Иванович, подобно Растиньяку, играл на деньги Полины и по её приказу, он чувствовал себя скованным, но в тот вечер, когда девушка пришла к нему в отчаянии и рассказала о гнусной подачке де Грие, его словно охватил порыв вдохновения.

Позже он запишет: «со мною в этот вечер... случилось происшествие чудесное». Действительно, его выигрыш может показаться чудом. Он играет без расчёта, повинувшись толчкам интуиции, внезапно разбуженной крайней необходимостью спасения Полины. Но игра захватывает его сама по себе: «Не помню, вздумал ли я в это время хоть раз о Полине. Я тогда ощущал какое-то непреодолимое наслаждение хватать и загребать банковые билеты, нараставшие кучею предо мной». Так чудо, как бы ниспосланное ради высокой цели, он превращает в личную забаву.

Можно понять это чудо в категориях «романтической психологии» Карла Густава Каруса, которой увлекался Достоевский и в которой огромное значение придавалось подсознанию. Последовательно организуя психологическую мотивировку «чуда», Достоевский рисует мобилизацию всех психологических сил героя, потрясённого отчаянием Полины. Поскольку он играет не ради себя, а ради спасения Полины, он «должен» выиграть. Необычайная концентрация бессознательных сил психики позволяет ему «предчувствовать» случайные падения шарика рулетки. Таким образом, в наукообразном допущении сохраняется мистический оттенок: дар предугадывания ниспослан герою только на один раз (ср. аналогичное ограничительное условие тайны трёх карт в «Пиковой даме») и только ради бескорыстной цели.

Алексей же Иванович использует чудо как средство наслаждения. Он — триумфатор в глазах завистливой толпы, Наполеон рулетки. Любовь и высвобожденную любовью психическую энергию он бросил на алтарь самоутверждения. Начиная с этого триумфа, ему больше не надо любви, ибо он превыше всего полюбил игру.

Поняв, что он пьян от золота и что он «перевлюбился», Полина бросает ему деньги в лицо. Выиграв деньги, он проиграл любовь (традиционный романтический мотив от Гофмана до «Маскарада» Лермонтова). Доказательством его измены прежнему чувству служит та лёгкость, с какою его изловила mademoiselle Blanche и увезла в Париж, чтобы там комфортабельно вытрясти из него 200 тысяч и взамен угостить тремя неделями высококвалифицированного разврата. Но Алексей Иванович скучает в Париже и ждёт не дождётся, когда

кончатся эти шальные деньги, чтобы был предлог вернуться в Висбаден, к любимой рулетке. Средство превратилось в самоцель; неадекватное, низкое средство пожрало высокую цель. В контексте романа выясняется, что игра и была его целью.

Последние слова романа: «Завтра, завтра всё кончится!» — исполнены жестокой иронии Достоевского. Для Алексея Ивановича бесконечное, пустое коловращение не кончится никогда, ибо он стал настоящим игроком, то есть человеком без любви и высокой цели. Настоящий игрок внутренне стремится не к выигрышу как таковому (Алексей Иванович не корыстен), а к упоению игры, к постоянному повторению самого процесса выигрывания. За рулеточным столом совершается имитация жизненной борьбы и победы, но без житейской прозы, монотонных усилий и периодов скуки. А коль скоро у игрока нет любви и высокой цели, интуиция его отмирает, и «судьба» никогда более не пошлёт ему однажды пережитого чуда. Ибо, по Достоевскому, подсознание человека этически.

Больше не повторится «звёздный час» рулеточного Наполеона, он стал рабом рулетки, шариком в её колесе. Пушкинский Германн играл всего три раза в жизни, на третий раз «обдёрнулся» и сошёл с ума: бессознательное чувство вины сгубило его. Достоевский заменил трагическую развязку «дурной бесконечностью», автоматически мёртвым вращением — тем самым, из которого хотел вырваться Германн. Игрок Достоевского не сходит с ума, но медленно деградирует, опускаясь всё ниже и ниже, вплоть до тюрьмы и лакейства.

Так от «Пиковой дамы» разветвились две различные, хотя во многом сходные фабулы — «трагедия узурпатора» и «роковая игра», причём вторая выступает как снижающий, отчасти пародийный «перевод» или метафора первой фабулы. Между ними существует сильное генетическое родство: как в Наполеоне уже видели азартного игрока, так в романтических игроках всегда сохраняются черты наполеонизма. Чудесный выигрыш и роковой проигрыш — это ведь элементы и «наполеоновской легенды», а ненасытная страсть Наполеона к завоеваниям сходна с потребностью игрока бесконечно повторять сам процесс выигрывания.

Фабула о трагедии узурпатора после Достоевского ушла в западноевропейскую литературу, на которую «Преступление и наказание» произвело ошеломляющее воздействие. Альфонс Додэ, прочитав перевод этого романа, оставил свой романский замысел «Lebiez et Varre (Deux jeunes Francais de ce temps)» поскольку убедился, что после Достоевского писать на эту тему уже не стоит.

Но в восприятии западноевропейских писателей этическая напряжённость Достоевского по большей части растворяется в психологизме. Прямое влияние «Преступления и наказания» усматривают в романе Поля Бурже «Ученик» (1889 год). Тенденция к введению методов экспериментальной науки в практику наполеонизма заметна уже у Раскольникова, и психолог-экспериментатор Робер Грелу из романа Бурже — действительно ученик, но не французского философа, а русского студента (и, видимо, Жюльена Сореля).

Г. М. Фридлиндер считает влияние «Преступления и наказания» на роман Бурже «в высшей степени плодотворным», но указывает на несоизмеримость этих двух произведений<sup>1</sup>.

Весьма односторонне истолковал Достоевского Андре Жид, пытавшийся ему следовать в «Подземельях Ватикана» (1914 год). Самовлюблённый эстет Лафкадио утверждает свою свободу принципиально беспричинным убийством пустого, но ни в чём не повинного человека; в таком безмотивном поступке (*acte gratuit*) писатель видит высшее выражение свободы воли — якобы по Достоевскому. Гротескная парафраза фабулы Достоевского в «Подземельях Ватикана» снимает трагизм и превращает роман в апологию хитрого и ловкого «сверхчеловека». Есть в романе и свой Свидригайлов — циничный друг героя, угадавший тайну его преступления и пытающийся его шантажировать. Бунт Лафкадио имеет не социально-гуманистический, а эстетический характер. Путь Андре Жида вёл прочь от Достоевского, которым он так восхищался.

Влияние Ницше, культ силы, события первой мировой войны породили и ряд попыток «опровергнуть Раскольникова». Ошеломлённые миллионами смертей, некоторые писатели решили, что этика опровергается арифметикой, что преступление Раскольникова мизерно, а его нравственные терзания просто смешны на фоне всемирной бойни враждующих «патриотизмов». По горам трупов гуляют толпы убийц, не знающих никаких угрызений совести.

Иван Бунин в рассказе «Петлистые уши» (1917 год) изобразил холодного садиста, который сам себя называет «выродком» и осмеивает этический пафос Достоевского: «И вообще пора бросить эту сказку о муках совести, об ужасах, будто бы преследующих убийц. Довольно людям лгать, будто они так уж содрогаются от крови. Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания».

«Мучился-то, оказывается, только один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы».

Разговор этот происходит на фоне первой мировой войны, и Соколович, «выродок» с петлистыми ушами, приводит факты и цифры, свидетельствующие об озверении человечества. Есть основания полагать, что грубая критика Достоевского, которую Бунин вложил в уста «выродка», близка к взглядам автора.

Сходный характер носит критика Андре Мальро. В романе «Завоеватели» (1928 год) его герой Пьер Гарин говорит об одном изъяне в книгах «русских писателей» — об угрызениях совести. «Всем этим писателям не достаёт одного: они никого не убили. Если их персонажи страдают после совершения убийства, то это потому, что мир для них почти не изменился. . . В действительности же, по-моему, они увидят мир полностью изменившимся, изменившим свои перспективы. . . Этот мир, который не преображается — или недостаточно преображается, если тебе угодно, — я не могу верить в его реальность. Для убийцы нет преступлений, есть только убийства — разумеется, если у него ясный ум».

<sup>1</sup>Фридлиндер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1979, с. 266.

Эти суждения Гарина близки к взглядам самого Мальро. Для французского романиста характерно преклонение перед художественным мастерством Достоевского, но он критически оценивает изображение мук совести у преступников-идеологов и считает, что для убийцы нравственная перспектива мира радикально изменяется.

И Бунин, и Мальро отметили действительно новый феномен европейского сознания XX века — девальвацию крови, то самое привыкание к убийству, которое сделало возможными лагерь смерти и атомные бомбардировки. Думается, сами Андре Жид и отчасти Мальро подверглись воздействию этого привыкания.

Охотно признавая, что большинство убийц (особенно политические убийцы XX века) совсем не похожи на Раскольникова, мы всё же заметим что Бунин и Мальро не понимали или не хотели понять преобладания этического над психологическим в творчестве Достоевского. Они критиковали его с той стороны, которая для него не имела особого значения (его не интересовали ни «выродки», ни профессиональные убийцы).

Гораздо лучше понимал Достоевского последний из русских классиков XIX века — Чехов; он тоже изобразил убийцу без угрызений совести, но совершенно иначе — оставаясь на позициях гуманизма, характерных для русской классической литературы.

Его «Драма на охоте» (1884 год) давно рассматривается как пародия на уголовные романы эпохи. Но такой подход представляется нам ограниченным. Во-первых, это не «чистая» пародия, а произведение сложное, с несколькими повествовательными ступенями; во-вторых, Чехов здесь лишь походя осмеивает криминальные романы Габорио, Шкляревского и прочих, а главным объектом критики для него является Достоевский. При внимательном рассмотрении мы находим в «Драме на охоте» целый ряд полемически переосмысленных заимствований из романов Достоевского.

Такова история графа Карнеева, который в Петербурге, будучи пьян, женился на какой-то авантюристке; брат её приезжает вместе с графом в его имение, шантажирует и обирает его. Затем, в самый неподходящий момент, появляется и сама графиня. Разоблачение тайны графа доводит до отчаяния (вплоть до попытки самоубийства) Надю Калинину, которая полагала, что граф ухаживает за ней «с серьезными намерениями». Весь этот фабульный мотив пародирует тайный брак Ставрогина с Хромоножкой, домогательства её брата капитана Лебядкина, истерическую реакцию Лизы на разоблачение тайны Ставрогина и тому подобное, причем Чехов последовательно заменяет все идеологические мотивировки вульгарно-бытовыми.

Сцена сожжения кредиток, когда Пшехоцкий со стороны бросается на них грудью и ладонями тушит огонь, пародирует знаменитый эпизод «Идиота» — сожжение ста тысяч и обморок Гани.

Прямые заимствования из «Преступления и наказания» мы видим в финале чеховской повести, когда её рассказчик, редактор газеты, вскрывает тайну Камышева, запрятанную в его полуправдивой исповеди. « — По вашему мнению, кто убил? » — спрашивает Камышев. — «Вы!» — отвечает рассказчик, а затем ещё раз повторяет: «Вы убили!» Это из послед-

него диалога Порфирия с Раскольниковым. Только, в противоположность роману Достоевского, чеховский убийца спокоен, а волнуется его обличитель. В конце концов, Камышев признаётся, что Олю действительно убил он.

Он даёт объяснения, и чрезвычайно схожие с мотивировками романа Достоевского, и в то же время резко полемичные по отношению к ним: «... Восемь лет носил я в себе тайну. Но тайна и живая кровь в организме несовместимы; нельзя безнаказанно знать то, чего не знает остальное человечество. Все восемь лет я чувствовал себя мучеником. Не совесть меня мучила, нет! Совесть — само собой... да и я не обращаю на неё внимания <...>. Мучило же меня другое: всё время мне казалось странным, что люди глядят на меня как на обыкновенного человека <...>; мне казалось странным, что мне не нужно прятаться; во мне сидит страшная тайна, и вдруг я хожу по улицам, бываю на обедах, любезничаю с женщинами! Для человека преступного такое положение неестественно и мучительно. Я не мучился бы, если бы мне приходилось прятаться и скрывать. Психоз, батенька! В конце концов на меня напал какой-то задор... Мне вдруг захотелось излиться чем-нибудь: начхать всем на головы, выпалить во всех своей тайной... сделать что-нибудь этакое... особенное... И я написал эту повесть — акт, по которому только недалёкий затруднится узнать во мне человека с тайной... Что ни страница, то ключ к разгадке...»

Психоз тщеславного убийцы сродни тем побуждениям Раскольникова, которые толкают его после убийства на опасную «игру с огнём», на дёрганье колокольчика и полупризнание Заметову. Но сам Камышев, красивый и даже грациозный гигант, вызывающий в финале гадливость у рассказчика своею нравственной пустотой, похож скорее на Свидригайлова, чем на Раскольникова. Но он грубее и вульгарнее, чем герои Достоевского. Главное же отличие Камышева от них — атрофия совести. Он достаточно развит и умён, чтобы понимать свою низость: «И сам я себе гадок». Это не мешает ему жить спокойно, с комфортом, не думая о страданиях и гибели его жертв. В его ленивом угасании от скуки нет никакой трагедии, он слишком мелок для трагической роли. В сущности, перед нами — обыватель.

Уже в 1884 году Чехов описал девальвацию крови, характерную для мещанского сознания. Но при этом он абсолютно свободен от той эстетизации убийства, которая намечалась у западных последователей Достоевского. «Драма на охоте» кончается весьма многозначительно: «Камышев кивнул головой и быстро вышел. Я сел за стол и предался горьким думам. Мне было душно».

При чеховской сдержанности и писательской скромности эта концовка звучит весьма выразительно. Чехов наполнил «Драму на охоте» гадливостью к убийце — тем здоровым человеческим отношением, которого порою не хватало даже крупным писателям Запада, разрабатывавшим ту же тему.

Таково было полемическое завершение фабулы о трагедии узурпатора в творчестве Чехова. Переноса её в обывательскую среду (опустившийся аристократ граф Карнеев — тот же обыватель), Чехов лишил фабулу её «героического» элемента, и это было вполне закономерным.

Но послереволюционная эпоха, вызвавшая в России колоссальные социальные сдвиги, обусловила дальнейшее развитие фабульных традиций Достоевского — теперь уже в изображении народной жизни. При этом тип узурпатора превратился в тип отщепенца, и его антисоциальность получила иное политическое и нравственное содержание.

Л. М. Леонов изобразил потрясённую революцией крестьянскую и мелкобуржуазную стихию в романах «Барсуки» (1924 год) и «Вор» (1927 год), где центральными героями выступают отколовшиеся от революции бунтари-одиночки с мучительно неоформившейся, полуанархической идеологией. Оба романа Леонова — это романы о спасении преступника, как «Преступление и наказание». Особенно сильно влияние Достоевского в романе «Вор», где скомбинированы фабула о колдуне-предателе и «трагедия узурпатора». Об этой книге и о связях её с творчеством Достоевского нами уже говорилось выше (см. «фабулу о колдуне-предателе»).

Не без влияния «Вора» сложился лучший криминальный роман в советской беллетристике — «Один год» Юрия Германа (окончательная редакция — 1960 год). Однако в нём трагическая серьёзность фабулы приглушена, и спасение преступника уже выглядит обязательным, «этикетным»; чрезвычайно разрослись авантюрно-бытовые элементы сюжета, а уж об идеологической тревожности романов Леонова говорить не приходится.

Литературные последствия «Преступления и наказания» намного шире, и указанные произведения — лишь малая доля традиции (малая по объёму, а не по значению). Обозреть её с достаточной полнотой здесь не представляется возможным.

Параллельно этой традиции развивалась фабула о роковой игре. Роман Достоевского «Игрок» оказал сильное влияние на западную литературу: так, мотивы его прямо отразились в новелле Стефана Цвейга «Двадцать четыре часа из жизни женщины». Автор её акцентировал сексуально-психологический характер драмы, полностью отказавшись от её этической проблематики. Такая «биологизация» фабулы в духе характерной для Венской школы эротики и учения З. Фрейда представляет собой несомненное снижение традиции. Прямо противоположным образом развивалась она в России. В начале XX века, особенно в период мировой войны и в эпоху нэпа, страну захлестнула оргия азарта, ознаменовавшая последний пир гибнущих классов. Это породило массу литературных произведений об игре и игроках; из них мы выделим только два, непосредственно связанных с нашей проблемой.

От «Пиковой дамы», минуя «Игрока» Достоевского, происходит философская новелла А. С. Грина «Гениальный игрок» (1923 год). Как обычно у этого романтика, действие происходит в условной «загранице», но трактовка темы чисто русская.

Молодой человек Иоаким Гнейс пойман с поличным в игорном клубе, но яростно доказывает, что он не шулер. «Лицо уличённого нервно подёргивалось; но ни стыда, ни растерянности, ни малодушия не было заметно в полных решительного волнения прекрасных чертах его; ничто в нём не указывало мошенника, напротив, казалось, этому лицу суждены великие дела и ослепительная судьба»<sup>1</sup>. Сам же он говорит:

<sup>1</sup>Грин А. С. Собр. соч. в 6 тт. Т. 4, М., 1965, с. 321. Далее указания на то же издание даются в тексте.

« — С одиннадцати лет мною овладела идея беспроигрышной колоды. Она обратилась в страсть, в манию, в помешательство» (с. 321). Мания выигрыша по системе (то есть победы над вероятностью) — это прямое развитие мании пушкинского Германна. Гриновский герой создал такую колоду, он и впрямь не шулер, а «гениальный изобретатель» (популярнейший тип в литературе эпохи). Это колода без крапа, без фальсификации, «колода честных людей». Гнейс примешивает её к талии, и после этого тысяча человек могут тасовать талию и снимать как хотят, изобретатель к ней более не прикаснётся, но у него при сдаче всегда будет очков больше, чем у других игроков.

Директора клуба устраивают эксперимент и убеждаются, что Гнейс говорит правду. Тогда вмешивается в дело старый игрок Бутс, намеренно оскорбляя Гнейса: « — Ум, направленный к пошлости, — кратко сказал он, — талант хама, гений идиотизма. <...>. В вашем лице я встречаю гнусный маразм, отсутствие воображения и плоский расчёт. Игра прекрасна только тогда, когда она полна пленительной неизвестности. И жизнь — тоже. То и другое вы определили бухгалтерским расчётом. Поэтому, то есть для вящего удовлетворения вашего, я предлагаю решить наш спор вашей колодой; мы сыграем вдвоём» (с. 322).

И тут Грин вводит в роковую игру мотив из другой фабульной традиции — карточное пари, где ставкой является жизнь. Бутс говорит: «Кто проиграл, тот стреляется, у кого меньше очков, тот умер». Это «американская дуэль», самоубийство по жребии, но в то же время — отражение лермонтовского «Фаталиста» (спор о судьбе и случайности). Гнейс спокоен, он верит в свою систему, но Бутс тоже спокоен, ибо уверен, что человеку не дано победить неизвестность. Гриновские герои всегда бодро приемлют судьбу, что напоминает нам нищеанскую *amor fati* (любовь к року).

Итак, у Гнейса выходит семь очков, у Бутса — девять. «Гнейс подержал карты ещё с минуту, побелел, схватился за воротник и упал мёртвым. Его сердце не перенесло удара.

— Так бывает, — сказал в конце всей этой сцены Бутс потрясённым свидетелям, — по видимому, его открытие только иногда — редко, может быть, раз в десять лет — подвержено некоторому отклонению.

Но в общем — система не имеет себе равной. Он проиграл» (с. 323).

Смысл этого в том, что даже совершеннейшая система никогда не победит случая, рациональный расчёт — бесконечной вероятности. Судьба понимается как неизвестность, а не как предначертание (гороскоп). В отличие от античной судьбы, для романтического фатализма Грина судьба есть сфера свободы. Риск и дерзание оправданы неизвестностью. Если бы эта сфера поддавалась расчёту, жизнь утратила бы для романтика всякий смысл. Отсюда холодная ненависть Бутса к «гениальному игроку» — это ненависть самого Грина к плоскому буржуазному рационализму.

Новелла «Гениальный игрок» комбинирует фабулу о роковой игре (то есть об игре против судьбы) с мотивом философского пари на жизнь («Фаталист»).

Еще «классичнее» был талантливый, хотя очень литературный рассказ В. Каверина «Большая игра», опубликованный в том же 1923 году. Сюжет его предсказан двумя эпи-

графами, выбор которых весьма показателен для молодого Каверина: «Конечно, многие из вас дружат с игральной колодой, некоторые даже бредят во сне всеми этими семёрками, червонными девами, тузами. Но случилось ли вам играть не с подмётным лицом, каким-нибудь Иваном Ивановичем, а с собирательным, хотя бы мировой волей? А я играл, и эта игра мне знакома» (Хлебников, «Ка»).

«Ты играешь Большую игру» (Киплинг, «Ким»).

В этом рассказе фабула о роковой игре вновь «перекодирована» — облачена в психологическую драму политического шпиона. Британский разведчик Стивен Вуд заслан в Петроград, чтобы в интересах колониального господства Британии выкрасть завещание африканского царька, увезённое в Россию путешественником Панаевым. В герое-шпионе легко прочитываются традиционные черты романтического игрока. Каверин, блестящий литературовед, сознательно черпал из традиций Гофмана, Пушкина и Лермонтова.

Ряд деталей, характеризующих Стивена Вуда, перенесён из «Штосса», который относится к ответвлению фабулы о роковой игре вне темы узурпации. Лермонтовскому художнику Лугину всё представлялось в жёлтом цвете, как на картинах старых испанских мастеров. Тот же симптом наступающего безумия Каверин придаёт Стивену Вуду: «Газетчик был жёлт, как лимон. Я посмотрел вокруг: все люди на улицах были жёлтого цвета, и у всех сзади болтались косы, похожие на собачьи хвосты»<sup>1</sup>. В литературе символизма «жёлтая раса» выступала как этнический символ эпохальной угрозы миру цивилизации (Вл. Соловьев, А. Блок, А. Белый и мн. др.).

Похищение документа у профессора Панаева описано по правилам английского детектива и во многом заимствовано у Конан-Дойля («Скандал в Богемии»). После этого в тёмном игорном притоне Стивен Вуд, гениальный шпион и шулер, предлагает Панаеву: «Угодно вам сыграть со мною в штос на сто тысяч три раза, не понижая ставки?»<sup>2</sup>

Панаев соглашается. Стивен Вуд мечет и плутует, но роковым образом «обдёргивается». Он сходит с ума, и его погибающему сознанию предстаёт какое-то ухмыляющееся видение старого китайца, ранее попадавшего на его пути. Это жёлтое лицо — символ роковой тайны, а в генетическом плане прямое заимствование из «Пиковой дамы», сюжетный синоним подмигивающей карты.

Сюжетным синонимом я называю такую замену одного лица, объекта или жеста другим лицом, объектом или жестом, при которой полностью сохраняется сюжетная функция первых. Например, предсказание оракула о страшной судьбе новорожденного Эдипа заменяется в средневековых версиях зловещим сном родителей ребёнка. У Кальдерона в драме «Жизнь — это сон» сновидение матери дублируется гороскопом принца Сехисмундо, составленным его отцом, королём-астрологом. Оракул, вещий сон и гороскоп — это сюжетные синонимы. Индивидуальный выбор из запаса сюжетной синонимии как правило исторически обусловлен преобладающими культурными ценностями.

<sup>1</sup>Каверин В. Собр. соч. в 6 тт. Т. I, М., 1963, с. 93.

<sup>2</sup>Там же, с. 99.

«Большая игра» Каверина использует традицию английского детектива (Конан-Дойль, Киплинг) и русскую романтическую традицию. Катастрофа Стивена Вуда, гениального шулера-шпиона, изображена как поражение разума в единоборстве с судьбой. В оригинале рассказ назывался «Шулер Дье», и это заглавие пояснил сам автор в письме к Лунцу от 9 октября 1923 года: «Понимай фамилию по-французски (Dieu)». Иными словами, против шулера Вуда «сплутовал» ещё более искусный игрок — сам господь бог.

У Каверина рационалистический пафос буржуазного детектива преодолевается и снимается романтическим пафосом русских «безграничных возможностей»; Стивен Вуд сходит с ума от непостижимой широты революционной столицы, и профессор Панаев в финале выступает как роковой человек, представитель карающей судьбы. В философском подтексте рассказа обнаруживаются традиции Достоевского и Блока (антитеза русской безбрежности и ограниченного Запада).

Рассмотренные произведения А. Грина и В. Каверина фактически завершают русскую фабулу о роковой игре, восходящую к «Пиковой даме» Пушкина. Сначала в этой фабуле исчез философский подтекст (см., например, мотив азартной игры в романе Л. Славина «Наследник», 1930 год), затем угасла и сама тема, поскольку советскому народу стало не до игры. Ныне эта фабула не характерна для нашей литературы.

Но «трагедия узурпатора», тоже восходящая у нас к Пушкину и трансформированная Достоевским, отнюдь не угасла. Она лишь радикально изменила свой смысл, то есть подверглась конверсии. Как уже говорилось, для русской прозы типично превращение узурпатора в отщепенца. Так интерпретировал тему В. Шишков в «Угрюм-реке» (1933 год), а за ним и многие другие.

Конверсия обусловлена историческими событиями нашего века, которые окончательно дискредитировали идею «гениальной тирании» (наполеонизма). Романтический культ героя выродился в мещанское обожествление «вождя», слившееся с культом гитлеровского тоталитарного государства; вопрос о моральной ответственности «вождя» не ставился, «человеку судьбы» было всё позволено, и его провиденциальной миссией оправдывались самые ужасные злодеяния. Общеизвестно, чем это кончилось.

И хотя это кончилось не везде, всё же к середине XX века наступил конец прежней романтизации политики в духе веры в «мирских спасителей человечества». Люди отказывают тиранам и в демонической силе (см. «Диктатор» Чаплина, 1940 год). Ведь правильно указал Ф. Дюрренматт: «Видеть в диктаторе демона — значит тайно почитать его». Гуманизм убивает тирана смехом. Понимание узурпатора как трагической фигуры всё более изживается человечеством. Современный подход к проблеме выразил великий колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес в романе «Осень патриарха».

Наша эпоха с необходимостью придала наследию русской классической литературы новые формы, перевела её фабулы на новый «сюжетный язык» и тем самым продолжила их развитие, завершив период их непосредственного продолжения.

## ГЛАВА II. Историческое развитие гоголевских сюжетов

### I. Фабула об избавлении девушки

«Сорочинскую ярмарку» учёные считают повестью, наиболее связанной с украинскими традициями во всём цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки». Давно отмечено в этой повести влияние комедии Гоголя-отца «Простак». Как говорит В. В. Гишпиус, сцена свидания Хиври с поповичем целиком построена «на основе комедий Котляревского и В. А. Гоголя»<sup>1</sup>. Весь колорит «Сорочинской ярмарки», её гульба и пляс с контрастными вторжениями весёлой чертовщины — всё это непосредственно связано с украинской литературно-комической традицией.

Наряду с ней, повесть пронизана мотивами украинского фольклора (чёрт, изгнанный из пекла, поиски чёртом своего имущества и т. д.). Таинственная история красной свитки занимает главное место в повести, но раскрывается как мистификация влюблённого парубка и цыгана. Сама же любовная история, которая в своих «интересах» порождает этот розыгрыш и пугающие вторжения сказки в условно-объективную реальность повествования, происходит от другого фольклорного источника. Это всемирный сказочный сюжет типа «Золушка».

Напомним его основные элементы: 1) гонимая мачехой и сёстрами униженная девушка; 2) сверхъестественное заступничество за бедную падчерицу; 3) брак её с принцем-избавителем. Важнейшие детали — бал во дворце и розыск красавицы по башмачку. В сюжете явственно проступает мечта большого социального значения — избавление девушки от семейного рабства посредством счастливого брака.

В «Сорочинской ярмарке» мы находим падчерицу, с которой круто обходится «злая мачеха», совершенно поработившая Солопия Черевика; вместо сверхъестественной заступницы (феи в варианте Перро, духа матери у братьев Гримм) выступает лукаво-демонический цыган, а роль принца играет красивый парубок Грицько. В Сорочинцах балов не бывает, зато местечко кипит карнавальным весельем ярмарки. Нет завистливых сестёр кроткой красавицы, нет и розыска по башмачку. Но в целом это сюжет об избавлении девушки от ига злой мачехи посредством счастливого брака.

Связь с «Золушкой» у Гоголя заслонена новыми элементами и реалиями, однако мы видим в «Сорочинской ярмарке» главных персонажей сказки: мачеху, падчерицу, слабого отца, жениха и помощника. Для сказочного сюжета характерен помощник (чаще помощница), обладающий исключительными возможностями; его помощь — сверхъестественное заступничество — образует доминанту сюжета. В «Сорочинской ярмарке» эта доминанта получает оригинальное оформление: сверхъестественное раскрывается как игра, как ярмарочное представление. Тем не менее, цыган выглядит существом исключительным, и его романтический портрет даже несколько выпадает из основного «карнавального» колорита повести.

<sup>1</sup>Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966, с. 66.

Финал её представляет собой чудо искусства: весь он полон радостью сбывшейся мечты, но знаменитая элегическая мелодия финала подчёркивает сказочную условность этого счастья и властно увлекает читателя в сферу философской медитации о жизни. «И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему», — так не могла заканчиваться народная сказка.

Гоголь создал не вариацию «Золушки», а новый сюжет: важнейшей переменной стал переход сюжетной инициативы от падчерицы к жениху. Золушка сама стремилась попасть на бал, а заступница устраивала ей эту встречу с принцем. У Гоголя сама эта встреча случайна, инициатива принадлежит жениху-избавителю, а помощник служит ему. Функциональное угасание мотива чудесной помощи означает подъём сюжетной активности жениха-избавителя; это создавало уже предпосылки для выпадения помощника из фабулы.

Дальнейшее историческое развитие сюжета «Сорочинской ярмарки» в русской литературе обнаружило неожиданные возможности этого сюжета и образовало традицию, в которой стали определяющими новые общественные тенденции — и прежде всего борьба за эмансипацию женщины.

Ровно через десять лет после выхода «Вечеров на хуторе близ Диканьки» А. И. Герцен опубликовал первую часть романа «Кто виноват?» (1841). В этой первой части описано избавление девушки от семейного рабства посредством брака. Действие происходит в помещичьей среде, Золушка — внебрачная дочь русского помещика, а роль принца-избавителя отведена учителю Круциферскому, одному из первых героев-разночинцев в русской литературе. Есть в романе и «помощник» — доктор Крупов, однако его сюжетная функция несколько ослаблена, он слишком много говорит, приобретая порой черты резонёра. Впрочем, он способствует браку Круциферского и Любоньки.

Влияние Гоголя в романе несомненно. Целым рядом черт поэтика герценовского романа обязана «Миргороду» и «Мёртвым душам», но приёмы ситуационного комизма, вроде *qui pro quo* Круциферского с мадам Негровой, да и вся фабула I части перекликается с «Сорочинской ярмаркой». Дебелая и сладострастная Негрова — вариант гоголевской Хиври, тип распутной мачехи, ненавидящей падчерицу и нагло обманывающей мужа. Герцен лишь добавил парафразу из Библии: эпизод соблазнения Иосифа женой Пентефрия.

История Любоньки — это обличение крепостнических нравов. Тридцатые годы XIX века ознаменовались в Европе первой волной борьбы за равноправие женщин и расцветом творчества Жорж Санд. То и другое нашло живой отклик в передовых кругах русского общества. Возникает одно из важных слагаемых либерально-демократического движения — «русский жоржзандизм». Его живым воплощением стала романистка Авдотья Панаева, а одним из главных поборников — сам Белинский<sup>1</sup>. Панаеву прозвали «русским Жоржем Зандом». Роман Ж. Санд «Жак» (1834), предложивший Европе идеал великодушного мужа, вызвал в России восхищение. Одним из первых русских отражении его явились «Очерки из портфеля ученика натурного класса» Александра Башуцкого (1840). Некоторое влияние

<sup>1</sup>О начале «русского жоржзандизма» см.: Нечаева В.С. В. Г. Белинский. Жизнь и творчество (1842–1848). М., 1967, с. 35–67.

«Жак» оказал и на роман Герцена «Кто виноват?», в частности на характер Любоньки, которую доктор Крупов называет «тигрёнком» (в «Жаке» Сильвия названа «тигрицей»). В. И. Кулешов усматривает особое влияние «Жака» в добровольной уступчивости Бельтова, несколько идеализированного в конце»<sup>1</sup>.

У Гоголя фабула об избавлении девушки имела мечтательно-поэтический характер. К началу 40-х годов она приобрела острое общественное звучание. Началась большая жизнь этой фабулы в русской литературе.

В вопросе об избавлении девушек от семейного бесправия любопытную позицию занял А. В. Дружинин. В своей знаменитой «Полиньке Сакс» (1847) он прямо черпал из романа «Жак». Это сразу отметила критика, и сам автор назвал своего Сакса «вторым Жаком». Впервые в русской литературе он прямо провозгласил право женщины на свободу чувства, и благородный герой его, доблестный чиновник Сакс, узнав об измене жены, предоставил ей полную свободу и дал ей развод.

Но Полинька Сакс не нашла счастья со своим красавцем-офицером; умирая, она сознаёт, что любила только Сакса. Этой развязкой Дружинин скомпрометировал жоржсандовскую фабулу о великодушии мужа, внёс в неё предостерегающую ноту в духе «умеренности и аккуратности».

В повести «Лола Монтез» (1848) он сюжетно опроверг мечту девушек о принце-избавителе как наивную романтическую иллюзию. Героиня повести Елена, избалованная барышня, прозванная за свой взбалмошный нрав именем скандально-знаменитой авантюристки, танцовщицы Лолы Монтез, преисполнена духом независимости и книжными мечтами. Она сопротивляется воле родителей, желающих выдать её за старого и богатого начальника папеньки. Тогда семья, играя на иллюзиях «Лолы», нанимает какого-то проходимца разыграть роль романтического избавителя в целях посрамления мечты и компрометации Елены.

Застигнутая наедине с таинственным (хотя и комичным) незнакомцем, испуганная поднявшимся скандалом, Елена вынуждена согласиться на брак со старым генералом и только после венчания узнаёт правду о «незнакомце в чёрном плаще», т. е. о гнусной интриге своей семьи. Финал повести изображает озлобленность «Лолы»: она принимает решение отомстить мужу-генералу, соучастнику легализованного насилия над ней, циничным разгулом в предстоящем замужестве, покрыть позором его седины и расточить его состояние. Надо признать, что финал этот по-своему силён: в известной мере он предвещает Настасью Филипповну в «Идиоте» Достоевского, как сластолюбивый генерал, покупающий себе невесту, — генерала Епанчина.

В целом же «Лола Монтез» даёт пример того, как традиционная фабула получает в новом осмыслении функцию ложного мотива и опровергается конкретным сюжетом.

Обе повести показывают, что в «русском жоржзандизме» Дружинин занял весьма видную, но двусмысленную позицию, за которой скрывался его известный многим цинизм в быту.

<sup>1</sup>Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., 1977, с. 179. Об идеализации Бельтова говорил ещё Белинский.

Весьма необычную разработку фабулы об избавлении девушки дал Михаил Достоевский в повести «Господин Светёлкин» (1848). Наташа, приёмная дочь в семье управителя княжеских имений, терпит попреки и мелкие унижения; избавителем её выступает доблестный чиновник, одинокий накопитель, трудолюбивый и строгой экономией заложивший фундамент для семейной жизни. Своеобразие сюжета в том, что Наташа один раз обманулась в избавителе; теперь она откровенно рассказывает об этом жениху — чиновнику, внушившему ей уважение: «Я не хочу оправдываться; я знаю, что глубоко согрешила перед человеческим достоинством. Но если б вы знали все обстоятельства!»

Так пытается выйти из сложной ситуации старший брат Достоевского: «глубоко согрешила» (но не перед богом, а перед «человеческим достоинством»), «обстоятельства». Ситуация Наташи была действительно сложной: *virginitas impolluta* оставалась неременным условием русского брака. На счастье Наташи, господин Светёлкин оказывается человеком исключительного душевного благородства и передовых взглядов. Этот образ, в котором усматривают влияние «настоящего» Достоевского, исполняет сюжетную функцию Жака или Сакса, но «хронологически» смещённую фабулу об избавлении девушки Михаил Достоевский превратил в фабулу о великодушии жениха.

И гоголевская фабула об избавлении девушки, и жоржсандовская фабула о великодушии мужа (или жениха) были чрезвычайно популярны в русской прозе. За «Полинькой Сакс» последовали «Исповедь мужа» молодого Константина Леонтьева, «Подводный камень» Михаила Авдеева и другие. Ап. Григорьев писал в 1848 г.: «Вся современная литература есть не что иное, как, выражаясь её языком, протест в пользу женщины, с одной стороны, и в пользу бедных — с другой»<sup>1</sup>.

Оригинальное сценическое воплощение фабулы об избавлении девушки дал А. Н. Островский в комедии «Бедность не порок» (1854), которую пылко одобрил Ап. Григорьев и подверг уничтожающей критике Н. Г. Чернышевский; он обвинил её в «ложной идеализации устарелых форм»<sup>2</sup>.

Действительно, превращение Гордея Торцова из тирана в благодетеля — это неожиданный ход, психологически не подготовленный и подающий мысль, что от самодурства может произойти нечто доброе. Но этот ход оправдан святочной, игровой атмосферой действия. Не случайно оно приурочено к святкам и переполнено песнями. Святочный колорит комедии — эквивалент украинской ярмарочной стихии Гоголя; кстати, последнего уже критика 30-х годов попрекала этнографическими несообразностями (не бывает свадеб на ярмарках!). Но у карнавала, ярмарки и святка — свои законы.

В комедии Островского героиня — отнюдь не падчерица, а тиранит её родной отец. Ни она, ни влюблённый приказчик Митя не играют активной роли в действии; их пассивность на фоне русского жоржзандизма 50-х годов должна была особенно раздражать передовую критику. Зато у Островского вновь развита функция «помощника»: таковым стал Любим Торцов, первый «благородный босяк» русского театра.

<sup>1</sup>Григорьев А. А. Собр. соч. под редакцией В. Ф. Саводника. Выпуск 8, М., 1916, с. 28.

<sup>2</sup>Чернышевский Н. Г. Полное собр. соч. Т. II, с. 240.

С точки зрения объективной тенденции литературного процесса пассивность любящих и решающая роль «помощника» выглядят регрессом; именно это и увидел Чернышевский. Он не принял славянофильской переакцентировки фабулы и повышенной условности всей пьесы.

Однако смысл комедии не сводится к перевоспитанию самодура; заслуга Островского — героизация протестующего разночинца. В николаевское чёрное лихолетье драматург устами своего замоскворецкого Диогена бросил знаменитый лозунг: «Шире дорогу — Любим Торцов идёт!»

И хотя оптимизм пьесы обоснован лишь условно (как и у Гоголя в «Сорочинской ярмарке»), само выражение этого оптимизма отвечало пробуждающимся силам и чаяниям широких разночинских кругов.

Несмотря на социальный подтекст образа «босняка», комедия весьма противоречива. Её следует отнести к сказочному, «мечтательному» типу решения большой проблемы, потенциально заключённой в фабуле об избавлении девушки. Герцен дал социально-критическую вариацию фабулы, Островский — сказочно-утопическую.

После смерти Николая I и поражения России в Крымской войне страна переживает новый общественный подъём. Борьба за освобождение крестьянства вступает в новую фазу; параллельно с нею развивается борьба за женскую «эмансипацию», лидером которой становится М. Л. Михайлов. Он требует полного гражданского равноправия женщин и считает их освобождение необходимым первым этапом освобождения всего общества (характерная позиция сегодняшнего западного феминизма).

Ясно, что фабула об избавлении девушки оставалась актуальной. Её социально-критическую линию продолжил Н. Г. Помяловский в повести «Молотов» (1861). Писатель прямо следовал за Герценом: первая повесть Помяловского содержит полемическую трансформацию усадебного сюжета, а вторая — позитивную трансформацию гоголевской фабулы об избавлении девушки. Две части романа «Кто виноват?» точно так же соотносятся с указанными фабулами Пушкина и Гоголя, только в обратном порядке: сначала у Герцена идёт трансформация гоголевской фабулы, а во второй и главнейшей части — опровержение онегинской фабулы.

У Нади Дороговой нет никакой мачехи, но семья по законам мещанской морали отказывает ей в праве самой выбирать мужа. К Наде сватается генерал; полагая, что дочь не понимает своего счастья, Дорогов хочет принудить её к этому браку. Но Молотову удаётся избавить девушку от этого насилия с помощью Череванина и самого же генерала, которому Молотов рассказал о своей любви и об ответном чувстве Нади. Это весьма неожиданный поворот: генерал становится сватом Молотова, соперник превращается в помощника (до 1855 года такой поворот был немислим ни в жизни, ни в литературе).

В финале повести есть ещё одно оригинальное изменение фабулы, свидетельствующее об исторической и художественной чуткости автора: исполнение желаний не приносит герою радости. Узко понимаемого личного счастья («мещанского счастья») уже мало гордому

плебею — потенциальному герою 60-х годов. И это недовольство Молотова «честной чичиковщиной» адекватно авторскому недовольству масштабами изображённого конфликта: Помяловский чувствует исчерпанность традиционной фабулы; эпоха требовала расширения её рамок, принципиально новых решений.

Переоценка фабулы об избавлении девушки совершалась под прямым воздействием судеб женской эмансипации. Борьба женщин за «право на любовь» приобретала более глубокий смысл, женщина становилась другом и единомышленником, политической союзницей мужчины, как, например, Анита Гарибальди, Л. П. Шелгунова, А. В. Корвин-Круковская.

Отражая новую действительность, синтезируя темы и сюжеты Герцена, Жорж Санд, Помяловского и Тургенева со своей собственной программой, Н. Г. Чернышевский разработал в романе «Что делать?» (1863) свою оригинальную версию фабулы об избавлении девушки. В целом сюжет романа сложнее, а фабула, о которой мы говорим, занимает две первых главы.

Основная фабульная ситуация «избавления девушки» волновала Чернышевского давно. Н. Наумова указывает: «Ещё в юности он подумывал жениться на молодой вдове А. Г. Клиентовой, чтобы избавить её от невыносимого положения в родительском доме. Эта ситуация породила замысел повести “Отрезанный ломоть”, над которой работал Чернышевский-студент»<sup>1</sup>. На фоне изучаемой нами традиции выведение плана этой юношеской повести из конкретных биографических фактов выглядит наивным<sup>2</sup>: скорее всего, и мысль о женитьбе на А. Г. Клиентовой, и замысел повести «Отрезанный ломоть» были порождены одной и той же культурной моделью. «Ситуация», о которой говорит Н. Наумова, принадлежит передовой культуре эпохи, она воплотилась во многих литературных произведениях и (не без их влияния) в поведении, в житейской практике многих культурных людей. Но указание Н. Наумовой ценно в том отношении, что подчёркивает ранний интерес Чернышевского к ситуации «брака-избавления».

Начало фабульного действия романа «Что делать?» предстаёт перед нами обманчиво традиционным: Верочка в доме своих родителей так же бесправна, как Надя Дорогова. Появление домашнего учителя Лопухова в роли избавителя аналогично фабульным вводам Круциферского и Молотова.

Но далее Чернышевский, ломая традицию, вводит мотив фиктивного брака, вызвавший такое улюлюканье охранителей патриархальной морали. Н. Наумова отрицает наличие этого мотива, считая его «легендой» и объясняя клеветнической выдумкой профессора П. Цитовича, реакционная брошюрка которого появилась в 1879 году. При этом наша исследовательница вполне объективно указывает: «Фиктивные браки действительно имели место в среде революционной демократии. Это был способ освободить девушку от семей-

<sup>1</sup>Наумова Н. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Л., 1972, с. 4. Далее ссылки на эту работу даются сокращённо в тексте.

<sup>2</sup>Ср. аналогичное выведение сюжета «Что делать?» из истории Боковых и Сеченова, опровергнутое историко-литературной наукой.

ной кабалы. . . » (с. 29). Она же показывает, что сначала Лопухов предлагал Верочке именно фиктивный брак (с. 33).

Какой же смысл так запальчиво и детально доказывать, что брак Лопуховых с самого начала «не был фиктивным»? Этот повышенный интерес к моменту реализации супружества Лопуховых кажется нам нездоровым. Отрицая мотив фиктивного брака в романе, Н. Наумова не только пытается сгладить вызывающую дерзость писателя-революционера, но и невольно скатывается на позиции моралистов типа Цитовича, «защищает» роман от их нападков, вместо того, чтобы отместить эти нападки по существу. Что касается аргументов её понимания брака Лопуховых, то они легко опровергаются текстом романа.

«В то время сюжет “Что делать?” был оглушающей неожиданностью», — говорит Н. Наумова (с. 14), и в этом она права. Одной из главных новаций этого сюжета был брак революционного типа, в котором любовная страсть и красота девушки не играли существенной роли, что подчёркнуто самим Чернышевским в романе («Гамлетовское испытание»). Брак Лопуховых сначала был фиктивным, а затем стал фактическим, но эта деталь представляется нам второстепенной. Важно то, что именно с Кирсановым в жизнь Веры Павловны Лопуховой входит новая любовь, теперь уже без привкуса обязывающей благодарности.

Брак революционного типа не просто избавляет девушку от семейного рабства, но и выводит её на дорогу общественной деятельности. Правда, уже тургеневская Елена Стахова (вслед за Консуэло) стала соратницей Инсарова по освободительной борьбе, но только Вера Павловна начала «переносить из будущего в настоящее»: это первая героиня-социалистка в русской литературе.

Итак, её история делится на две части: 1) избавление девушки от рабства посредством брака революционного типа; 2) «великодушие мужа», т. е. радикальная переработка фабулы «Жака» Жорж Санд. Разумеется, основное идейное содержание этого романа выражено не в фабуле, а в истории швейной мастерской, в снах Веры Павловны, в образе Рахметова и в революционном призыве дамы в трауре. Чернышевский мастерски использовал традиционные фабулы и мотивы для новых целей. Финал романа — это **исполнение желаний**, вплоть до победы революции. Е. И. Покусаев говорил о главе «Перемена декораций»: «Здесь предсказывалась победа революции, ради чего и писался роман»<sup>1</sup>.

Заметим, что исполнение желаний, апофеоз любви характерны для сказочно-утопической линии в фабуле об избавлении девушки («Сорочинская ярмарка», «Бедность не порок» и др.). И это не случайно: светлый финал определялся установкой Чернышевского на пропаганду социалистического идеала. Признаваясь в личной нелюбви к идиллиям, повествователь, однако, заявляет: «. . . я знаю, что для огромного большинства людей. . . счастье должно иметь идиллический характер, и я восклицаю: пусть станет господствовать в жизни над всеми другими характерами жизни идиллия» (гл. третья, XVI).

Но от идиллического лада резко отличается история Рахметова и мотив отказа от любви по соображениям революционного долга. Этот мотив развивает центральную ситуацию

<sup>1</sup>Покусаев Е. И. Н. Г. Чернышевский. Очерк жизни и деятельности. Саратов, 1967, с. 192.

тургеневского романа «Накануне» (отказ Инсарова); несмотря на сдержанность авторского тона, это — потенциально трагический мотив.

Сочетание мотивов Герцена, Ж. Санд, Помяловского и Тургенева романист произвёл в основном по способу секвенции (последовательного присоединения), но она осложнена композиционной перестановкой и «спиральным» развитием темы (Н. Наумова, с. 19). «Перемена декорации» изображает события, которые произойдут в 1865 году. По мнению В. Кирпотина, Н. Водовозова, Б. Бухштаба и М. Пинаева, в этой короткой эпилогической главе изображены Ольга Сократовна и сам Чернышевский<sup>1</sup>.

Романист ввёл самого себя в эпилог своего романа, как это сделал Гончаров в «Обломове».

Таким образом, роман «Что делать?», при всей своей исключительности, связан с русскими литературными традициями, в основном с гоголевской и тургеневской. Фабула об избавлении девушки Чернышевским переработана коренным образом. Заметим, что как внешняя форма используется эта фабула и в сибирской сатирико-аллегорической комедии Чернышевского «Мастерица варить кашу».

Роман о новых людях повлиял на повесть Н. Ф. Бажина «Степан Рулев» (1864), на роман Н. А. Благовещенского «Перед рассветом» (1865), на «Трудное время» В. Слепцова (1865), на роман И. В. Федорова-Омулевского «Шаг за шагом» (1870). В 1880 г. вышел французский перевод «Что делать?», а в 1883 году — роман Э. Золя «Дамское счастье», автор которого, по его собственному признанию, написал свою Денизу в подражание «русской героине, которая строила фаланстеры».

Но в последующем русская народническая литература всё сильнее стала развивать мотивы революционного самопожертвования, в принципе чуждую Чернышевскому тему жертвенности: это означало отход от «Что делать?».

После Чернышевского фабула об избавлении девушки получила в русской прозе иное и несколько неожиданное развитие.

В романе «Новь» (1876) Тургенев создал последний вариант своего усадебного сюжета: гамлетический герой, пробудивший «тургеневскую девушку» к большой жизни, оказывается не на высоте её чувства и духовной цельности. Но в «Нови» эта фабула сливается с фабулой об избавлении девушки. Марианна растёт падчерицей в доме своего дяди; красавица Сипягина ненавидит Марианну. Соломин сначала выступает как традиционный «помощник» влюблённых, но в самый патетический момент происходит резкая конверсия сюжетных функций: умирающий Нежданов соединяет руки Марианны и Соломина и тем самым из героя превращается в «помощника». Помимо идейного краха Нежданова, этот эпизод отражает и запоздалую полемику против революционной морали романа «Что делать?»; там, где Лопухов симулировал самоубийство, Нежданов выстрелил всерьёз.

Ввод героя в конфликт у Тургенева происходит так же, как у Герцена и Помяловского: Нежданов приезжает в поместье Сипягиных как домашний учитель. Кокетство Сипягиной

<sup>1</sup>См.: Пинаев М. Т. Комментарии к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1963, с. 166.

с учителем и её последующее озлобление, вплоть до клеветы на него и Марианну, повторяют в «облагороженном» виде мотив «жены Пентефрия», разработанный Герценом в романе «Кто виноват?». Вставной эпизод Фимушки и Фомушки представляет собой изумительную парафразу «Старосветских помещиков» Гоголя. В известном смысле «Новь» завершила социально-критическую линию фабулы об избавлении девушки (линия Герцена — Помяловского — Чернышевского). Само собою разумеется, что значение романа к этому не сводится, но традиционная фабула остаётся основой его сюжета.

В 70-е годы новое поколение русских женщин активно включается в общественную жизнь, в науку, в революцию (Надежда Суслова, Софья Ковалевская, Вера Фигнер, Софья Перовская и мн. другие). Но одновременно наблюдается некоторая компрометация движения вследствие ограниченности женщин из мещанской среды. Даже брак революционного типа не всегда приводил к желаемым результатам. Таков случай А. К. Соловьева, который в апреле 1879 года стрелял в императора; товарищи-революционеры нередко шутили над его рассеянностью и чудачеством и в частности над его фиктивным браком с некоей Челищевой, которую он считал необходимым избавить от семейного гнёта, чтобы дать ей возможность учиться. Однако девушка мечтала об иной «свободе»: Вера Фигнер впоследствии писала, что Челищева «оказалась легкомысленной». Вообще в русских нравах последней трети XIX века наблюдается «подъём» буржуазного аморализма и «расцвет» адюльтера. Светская женщина стала капризной и избалованной самкой.

Эти перемены нашли отражение в творчестве Чехова. В ряде произведений он откликается и на фабулу об избавлении девушки, так или иначе опровергая её. Это обусловлено его скептическим отношением к позднему народничеству и к освобождающей миссии брака нового типа.

Так, сюжет «Иванова» (1889) связан с «Гамлетом Щигровского уезда». Но предисторией действия служит фабула об избавлении девушки, «впадающая» в основной сюжет. Родители Сарры, фанатически набожные евреи, прокляли её за брак с «гоем». Иванов вырвал эту замечательную женщину из её консервативной среды, но не дал ей счастья и обрёл на страдания, ставшие началом её смертельной болезни. «Избавление» провалилось потому, что «избавитель» сам духовно дезориентирован, где уж ему спасать и избавлять!

Нравственная дряблость героя-интеллигента становится у Чехова симптомом реакционной эпохи 80-х годов, когда либеральное народничество утратило ту цельность характеров и силу убеждений, которая делала возможными браки героев «Что делать?»

Новое опровержение фабулы об избавлении девушки разработано в «Чайке» (1896). Нину Заречную пробуждает к новой жизни Треплев — личность столь же порывистая и нервная, как Нежданов из «Нови», но уже с декадентским изломом и без политического ореола тургеневского героя. Самоубийство Треплева — жест бессилия, как у Нежданова. Увозит Нину Тригорин: таким образом функция «избавителя» разделена между двумя персонажами, как в «Нови».

В прекрасной статье А. Г. Головачёвой «Тургеневские мотивы в “Чайке” Чехова» показано, что «характер Тригорина восходит к типу Рудина». Это утверждение обосновано анализом «сюжетных реминисценций» из романа «Рудин»: так «во взаимоотношениях героев романа и пьесы выделяется основная линия — герой и молодая девушка, которая видит в нём своего избранника, влюбляется в него и готова бежать с ним, оставив дом и родных (Рудин — Наталья, Тригорин — Нина)»<sup>1</sup>. Многие наблюдения А. Г. Головачёвой покоряют нас исключительной меткостью. Но исследовательница проходит мимо факта, что Нина действительно бежала с Тригориним, «оставив дом и родных». У Тургенева и Чернышевского такой поворот сюжета радикально изменял судьбу героини. У Чехова от этого ничто не изменилось.

Чехов показывает, что уход из косной среды с любимым человеком не приносит героине реального избавления, коль скоро пошлость царит повсеместно. Для противостояния пошлости не нужны ни сказочный принц, ни знаменитый писатель, ни эффектные жесты, а нужна лишь терпеливая вера самой героини. Бесхарактерность Тригорина компрометирует его любовь и подрывает традиционную фабулу об избавлении девушки. Брошенная Тригориним, Нина не сломалась, не захотела стать «подстреленной чайкой», а нашла в себе силы и собственный путь. В финале пьесы её вряд ли можно назвать счастливой, но это новый человек.

Горькой пародией на традиционную фабулу выглядит и рассказ Чехова «Соседи», где «избавителя» пытается изобразить человек слабый и ничтожный: ушедшую к нему героиню ожидает мучительное и бесперспективное существование.

С течением времени Чехов всё решительнее выражал мысль о том, что освобождение женщины должно начаться с её превращения в полноценную, самостоятельную личность и что в этом превращении, по сути дела, у неё не может быть никаких помощников. Весьма показателен в этом плане рассказ Чехова «Невеста» (1903). Его исследователь В. Б. Катаев сжато формулирует: «сюжет о девушке-невесте, которая под влиянием более развитого спутника (чаще всего её возлюбленного) начинает критически относиться к окружающей её среде и затем с этой средой порывает»<sup>2</sup>. В. Б. Катаевым указан и сюжет-прототип «Невесты» — повесть Н. Д. Хвоцинской «Пансионерка» (1861). Анализ символики и неоднозначности «Невесты» в работе В. Б. Катаева представляется образцовым; тем не менее, нам необходимо кое в чём дополнить его интереснейшую работу.

В «Невесте» помощником жизненного перелома Нади выступает чахоточный мечтатель Саша. В его критике мещанства, в его неопределённом прогрессизме столько банальной литературщины, он так житейски нелеп и жалок, что кажется очередной пародией на традиционного «избавителя». Авторское отношение к Саше В. Б. Катаев определяет словами «насмешка и симпатия» (167). Думается, этого мало.

<sup>1</sup> Головачёва А. Г. Тургеневские мотивы в «Чайке» Чехова. «Филологические науки», 1960, № 3, с. 11.

<sup>2</sup> Катаев В. Б. Финал «Невесты» — В кн: «Чехов и его время. М., 1977, с. 159. Далее ссылки на эту работу даются в тексте».

Кульминация рассказа — встреча Нади с Сашей через год после ухода из дома. Саша теперь оказался ей «серым, провинциальным». Она видит, как сильно он болен: «и заплакала она оттого, что Саша уже не казался ей таким новым, интеллигентным, интересным, каким был в прошлом году». Она говорит ему, как многим она ему обязана и что он теперь для неё «самый родной человек». Но рядом настойчиво звучит иной лейтмотив: «и теперь, после того, как Надя провела зиму в Петербурге, от Саши, от его слов, от улыбки и от всей его фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым и, быть может, уже ушедшим в могилу».

У деликатного Чехова — это страшные, категорические слова, которые, видимо, недооценил В. Б. Катаев. Чехов отпеваает народнический романтизм, шаблонное «литературное поведение»: время «избавителей» прошло, Россия переросла народничество, как Надя переросла Сашу. Известие о его смерти не взволновало её: «впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная», которая «увлекла и манила её».

Несомненно, название рассказа символично. В. Б. Катаев говорит о Наде: «В этой своей устремлённости к будущему, подчёркнуто лишённой какой бы то ни было конкретности, она становится символом самой идеи новой жизни, её души. . . » (165). Вечная Невеста, отказывающаяся «мнимым женихам», ожидает неведомого настоящего жениха. Эта готовность к будущему предполагает любые возможности: Надя фактически остаётся на распутье, и Чехов вводит в оптимистический финал ноту трезвой иронии: «. . . и живая, весёлая, покинула город, — как полагала, навсегда».

В. Б. Катаев справедливо возражает против игнорирования этого ошеломляющего «как полагала», равно как против примитивного сведения к этим словам всего смысла «Невесты». Он говорит о «контрастном равновесии» оптимистических надежд и сдержанной трезвости в финалах «Дамы с собачкой», «Архиерея», «Невесты» (171). И всё же этот комментарий нас не удовлетворяет. Ведь последние слова последнего чеховского рассказа означают, что автор не разделяет уверенности героини. При всём оптимизме «мотива ухода», при светлой тональности «Невесты» возвращение Нади в родимое захолустье не исключено. Молодость права, уходя от неподвижного, но счастье трудно и будущее вариативно. В свободе Невесты есть горечь неуверенности.

Тем и пленителен этот финал, что душа новой жизни устремляется в неведомое, и Чехов прославляет порыв, не будучи уверен в его конечной победе. В символику невесты, сжато обобщённую В. Б. Катаевым, Чехов действительно внёс «дополнительный смысловой оттенок» (165) — по нашему мнению, оттенок скорбного мужества. Чехов прославляет уход в новую жизнь, не исключая возможность поражения.

Но по сравнению с финалами указанных чеховских версий фабулы об избавлении девушки стоический оттенок мужества вопреки неуверенности означает просветление и подъём.

Создав образ русской женщины, которая сама пролагает себе путь, отвергая «мнимых» женихов, не нужных ей избавителей, Чехов выразил дух рождающейся России XX века. Он разрушил гоголевскую фабулу об избавлении девушки и построил принципиально новый

сюжет, открытый в будущее, ещё неизведанное и никем не нанесённое на карту. Он славил риск свободы.

За ним была и общая историческая правота, и частная правда: фабула об избавлении девушки, постепенно лишаясь фактической основы в самой действительности, неуклонно банализировалась, и её конкретные воплощения в русской прозе принимали эпигонский характер. Такова, например, повесть С. Смирновой «Химера» (1897), где, несмотря на чеховское влияние, даёт себя чувствовать литературная вторичность и заданность сюжета.

Борьбу Чехова против банализированной и уже фальшиво звучащей фабулы об избавлении девушки косвенно поддержал Горький.

В пьесе «Мещане» (1901) он дал новый поворот фабуле: девушка, томящаяся в мещанской среде, чувствует себя обманутой, ибо традиционное избавление не состоялось. Потенциальный «избавитель» уже не студент, не учитель, а пролетарий Нил, просто не желает избавлять девушку.

Прежде всего это объясняется тем, что Нил не любит бесцветную Татьяну. Но в более широком понимании избавление девушки от семейного рабства — это изжитый идеологический мотив. Уже в первом акте пьесы Нил даёт Татьяне удивительную отповедь: «Чего там — грубый?.. Скучно тебе жить, — займись чем-нибудь. Кто работает, тот не скучает. Дома тяжело — поезжай в деревню, там живи и учи. . . а то — в Москву, сама поучись. . . » Иными словами, девушка должна освободиться сама. «Зачем жаловаться? — говорит Нил. — Кто вам поможет? Никто не поможет. . . И некому. . . и не стоит. . . »

Он отворачивается от людей, не способных войти в мир труда, он избирает в подруги жизни духовно уже свободную, мужественную Полю. Татьяна «не заслужила» любви Нила: она — недостаточно личность.

Итак, в суровом мире наступающего XX века любовь более не освобождает. Для эпохи революции фабула об избавлении девушки теряет всякий смысл. Любовь среди бурь революции трагична, и принц старой сказки может обернуться классовым врагом.

Следствием русской революции был колоссальный переворот в культуре и нравах. В 20-е годы в молодом советском обществе возникли различные «теории», которые развенчивали любовь как духовную ценность. Казалось, что общество приближается к «уничтожению» любви; даже само понятие её заменили понятием «половой вопрос». Новое общество упорно боролось с этим поветрием.

Поэзия любви закономерно оборонялась от угрозы уничтожения. В этом актуальность романтического прославления любви как мечты и чуда в «Алых парусах» А. Грина (1923). Пример этой «феерии» особенно показателен для нашей проблематики.

Сегодня наше литературоведение признает Грина одним из самых даровитых фабулистов русской прозы XX века; много говорится о его фантазии, богатстве сюжетных изобретений и т. п. Всё это совершенно верно. Но богатство фантазии не исключает, а наоборот — с необходимостью подразумевает широкое использование традиционной фабулистики: конечно, не копирование, а свободное и творческое использование. Так, «Бегущая по волнам»

представляет собою изумительное комбинирование сюжета «Сильфиды» (ревность земной женщины к неземной любви героя) с мотивом оживающей статуи, имеющим очень давнюю традицию (включая Мольера, Пушкина и др.). Доминанта легенды о Фрези Грант — мотив хождения по воде — есть своеобразная секуляризация одного из евангельских чудес.

Об «Алых парусах» вдова писателя сообщила, что толчком к возникновению сюжета послужил кораблик с красными парусами, увиденный Грином в окне магазина детских игрушек. Эти красные паруса (таково было первоначальное название повести) стали образным лейтмотивом произведения. Тем удивительнее тот факт, что феерия Грина возродила старую фавулу об избавлении девушки. Переходом от случайного факта в мир фавулирования явилось творческое решение: красный цвет парусов должен стать сигналом.

Уже Чехов заменил исходную ситуацию семейного рабства зависимостью героини от косной мещанской среды. Так и у Грина: его Ассоль — единственная дочь любящего отца. Но эта чистая душа заперта в самом заплесневелом углу мира. Мечтательность Ассоль — доминанта её характера; изолированность Каперны — гипербола мещанского захолустья.

Своё отвращение к мещанству, свои личные муки вложил Грин в описание подлого мирка, который травит Ассоль. Но Грин — и сам мечтатель: он ведёт сюжет к исполнению желаний. Для этого нужен светлый герой. Избавитель девушки, сильный и великодушный капитан Грэй — это мечта автора о себе самом.

Образный лейтмотив феерии не имеет никакого отношения к традиционной фавуле: мотив сигнализирующих парусов — древний, эпический (миф о Тесее, легенда о Тристане и Изольде); его появление в повести Грина обусловлено маринистической зачарованностью автора. Для него моряки — лучшие люди земли. Но за исключением этого мотива феерия «Алые паруса» обнаруживает связь с фавулой об избавлении девушки, особенно с «Сорочинской ярмаркой» Гоголя.

Доминантой сюжета Грин делает рукотворное чудо, тщательно организованное и режиссированное Грэм, как в «Сорочинской ярмарке» было организовано страшное появление красной свитки. Повторение алого цвета в центре поэтической картины могло быть и случайным совпадением. Но вряд ли можно отнести к тому же разряду одинаковое построение сюжетной доминанты в обеих повестях: сначала — изложение одним из персонажей легендарного мотива (розыски чёртом красной свитки; предназначенный девушке корабль под алыми парусами), а затем — наглядная реализация этого мотива героем-избавителем, превращение сказки в предметную реальность. При этом и куски красной свитки у Гоголя, и алые паруса галиота «Секрет» сделаны героем и для читателя не имеют мистического смысла, но в восприятии персонажей обеих повестей — чудесны, рационально не объяснимы.

Одинакова в обеих повестях и реакция толпы на красную свитку и на алые паруса — это мистический ужас, только Грин полностью снимает комическую гиперболизацию этого ужаса.

Финал «Алых парусов» исполнен радостью осуществлённой мечты, но с бравурной музыкой свадьбы в самом конце контрастно сочетается элегическая мелодия, подчёркивающая

хрупкую и нежную условность этого сказочного «исполнения желаний»: «Часть экипажа как уснула, так и осталась лежать на палубе, поборотая вином Грэя; держались на ногах лишь рулевой да вахтенный, да сидевший на корме с грифом виолончели у подбородка задумчивый и хмельной Циммер. Он сидел, тихо водил смычком, заставляя струны говорить волшебным, неземным голосом, и думал о счастье. . . »

Сопоставление содержательных мотивов и ритмико-интонационного строя обоих финалов побуждает нас сделать вывод о прямом подражании Грина «Сорочинской ярмарке».

Возвратившись к гоголевскому первоисточнику традиции, Грин создал самую сказочно-утопическую версию фабулы об избавлении девушки. Несмотря на полное исключение реально-исторических фактов, в том числе и проблемы равноправия женщины, фактов борьбы за её эмансипацию и т. д., Грин придал феерии «Алые паруса» высокий идейный пафос. Гуманистическую поэзию любви, величие мечты и рыцарское благородство он противопоставил нищенскому корыстолюбию, слепому эгоизму и скептицизму мещанской «черни». Пафос Грина в том, что любовь — это всегда чудо и человек властен сотворить его.

Гоголевскому фабульному прототипу, для которого характерны красочная живопись, «ярмарочное» изобилие изобразительных средств и лукавый юмор, Грин придал резкость и точность выражения. Его попытки смягчить эту резкость своим, гриновским юмором оказались малоудачны, и главные герои резко противопоставлены не только сатирически изображённой мещанской среде, но и положительным персонажам из народа, освещённым юмористически. Грин аристократичен, и это резко отличает его от Гоголя. Словом, гриновская актуализация старой фабулы по сути своей далеко уходит от «Сорочинской ярмарки»; но использование традиционных структур в большой степени способствовало успеху «Алых парусов», этой неоромантической сказки с большим социокультурным «подтекстом».

Рассмотренная нами фабула, быть может, и не исчерпана до конца, но явно не пользуется особой популярностью в русской литературе XX века, ибо общественные позиции женщины настолько усилились, что мужчина вряд ли может возвыситься над нею в роли «избавителя»: фабула об избавлении девушки представляется уже во многом архаичной.

## II. Фабула о мудрости безумца

Тема высокого безумия в литературе романтизма имела глубокие корни. «Установленные “победой разума” общественные и политические учреждения, — писал Ф. Энгельс, — оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»<sup>1</sup>. Это разочарование породило реакцию против идей Просвещения и бесчисленные насмешки над разумом, который у романтиков нередко отождествляется с филистерским, плоским здравомыслием.

Одним из выражений антирационализма в литературе стала тема высокого безумия. Культ Сервантеса и Шекспира в немецком романтизме повлиял на развитие этой темы. С Дон Кихотом сопоставляется Гамлет, чьё «безумие» служило защитной маской в борьбе

<sup>1</sup>К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. I, 1967, стр. 387.

против лживого и предательского окружения. На основе сопоставления этих великих образов рождается романтическая апология безумия. Смешной и презренный в глазах толпы, безумец ставится поэтами выше неё: он мученик идеала и alter ego самого романтического поэта. Отсюда громадный интерес романтиков к трагическим судьбам больных гениев, в частности Торквато Тассо: прославляя высоких безумцев, романтизм на ранней стадии развития прославлял сам себя. При этом тема высокого безумия часто сливалась с фабулой о непризнанном гении, фабулой об осмеянном пророке и т. п.

Русский романтизм активно воспринял тематику «гения и безумия» («Умиравший Тасс» Батюшкова, «Безумная» Козлова, «Блаженство безумия» Н. Полевого, «Торквато Тассо» Кукольника, повести В. Ф. Одоевского и многое другое). Особняком стоит «Горе от ума» Грибоедова. Образ Чацкого, как известно, связан с Альцестом из мольеровского «Мизантропа»; кроме того, он типологически сближается с Гамлетом<sup>1</sup>. Два протестанта, Гамлет и Чацкий, восстают против своей среды, и оба преданы ближайшими людьми; но если Гамлет разыгрывает сумасшедшего, то Чацкий клеветнически ославлен безумцем. Оба они — умнейшие люди своей эпохи.

Дон Кихот, Гамлет и Чацкий — три образа, предваряющие фабулу о мудрости безумца. Необходимо отграничить её от других фабул, в которых действие лишь завершается безумием как подобием гибели и в которых отсутствует фундаментальный мотив прозрения, т. е. открытия в безумии (и благодаря ему) истин, недоступных филистерскому «здравому смыслу».

Например, Пушкин был сильно заинтересован темой безумия, но не принимал романтической аполонии безумия. «Всей этой моде на сумасшедших... противостоял прежде всего Пушкин. “Не дай бог мне сойти с ума. Нет, лучше посох и сума” и т. д. Культ ума, разума навсегда остался для него незыблем», — говорит Г. А. Гуковский. По его мнению, Пушкин изобразил безумие как «следствие социальных причин» и «гибель духа»<sup>2</sup>.

Думается, эти положения Г. А. Гуковского слишком категоричны. Рационализм Пушкина — это не философская система, а живое и сложное мировоззрение, не лишённое противоречий. В «Борисе Годунове» царя-узурпатора бессознательно обличает юродивый Миколка; этот тип, построенный в национальной традиции почитания юродивых, косвенно соотносится с изучаемой нами фабулой. В «Полтаве» несчастная Мария именно в помешательстве прозревает злодейскую сущность Мазепы. Ещё ближе к фабуле о мудрости безумца Пушкин подходит в «Медном всаднике», где ярость Евгения находит в качестве объекта статую основателя города и империи, но фактически бунт «безумца бедного» направлен против высших исторических и природных законов, в которых Евгений подозревает «насмешку неба над землёй».

Разумеется, вся сложность гениальной поэмы не сводится к указанной фабульной схеме, но в системе целого фабульный аспект занимает важное место. Отношение Пушкина

<sup>1</sup>См.: Флоринская Ю. Ф. Чацкий и Гамлет. — В кн. А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традицизм. Л., 1977.

<sup>2</sup>Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.-Л., 1959, с. 300–301. Далее ссылки на то же издание даются в тексте.

к этой фабуле неоднозначно. Сейчас уже отошли в прошлое «литературоведческие расправы» с Евгением как нарушителем гегельянского законопослушания. Восторжествовала в науке точка зрения А. Македонова, который чрезвычайно уместно напомнил в своих выводах о «Медном всаднике»: «Кроме законов судьбы есть ещё закон человечности, который так же общ и необходим по-своему, как “судьба”. Симпатии Пушкина на стороне “человечности”»<sup>1</sup>. Неразрешимость трагических противоречий «Медного всадника» коренится в том, что гуманизм Пушкина сталкивается с его рационализмом. Признавая детерминированность личности и её слабость перед надличными силами, Пушкин в то же время сочувствует бунту Евгения.

В тяжёлые годы николаевского царствования нелегко было сохранять верность разуму. Известная практика самодержавия объявлять протестантов сумасшедшими не обязательно осуществлялась приказами правительства, как в случае с Чаадаевым: таков был «дух общества», и он действовал со страшной силой. Ведь сам Пушкин 7 марта 1826 года писал Жуковскому: «Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости». Фаддей Булгарин называл безумцами любомудров, а четверть века спустя один из них, добрейший В. Ф. Одоевский, сожалея о суровом наказании петрашевцев, оправдывал их безумием: «Я бы их отправил в богадельню Преображенского раскольничьего кладбища, пусть бы на практике отведали коммунизма».

Из кажущейся неизбежности николаевского режима русские «гегелисты» делали вывод о его «разумной необходимости» и о неразумии его врагов. Последние порою сами совершали бегство в безумие от подлости жизни: таково добровольное помешательство Мамонова, описанное в «Былом и думах».

Создалась парадоксальная ситуация, в которой умнейшие люди России объявлялись безумцами, или совершали по своей воле политическое *sacrificium intellectus*, или на самом деле сходили с ума под издевательским насилием царизма. Именно этой ситуацией порождена фабула о мудрости безумца, сложившаяся в творчестве Гоголя и опиравшаяся как на западноевропейскую, так и на русскую традицию.

Тема высокого безумия решалась ещё в одной фабуле, соединяющей историю безумца с мотивом любви к неземной женщине; эта фабула завершается физической или духовной гибелью героя, редко — спасением. Традицию открывает «Сильфида» Одоевского; фабулу использует Тургенев в «Призраках», полемически перерабатывает Чехов в «Чёрном монахе» и завершает А. Грин в «Бегущей по волнам». Эта традиция была рассмотрена автором этих строк в специальной статье<sup>2</sup>. Фабула о мудрости безумца не тождественна сюжету «Сильфиды» и всей этой линии, для которой характерны мистическая любовь героя и ревность земной женщины к этой неземной любви.

<sup>1</sup>Македонов А. Гуманизм Пушкина. — «Литературный критик», 1937, № 1, с. 87.

<sup>2</sup>Назирова Р. Г. Чехов против романтической традиции. В сб.: Русская литература 1870–1890 гг. Свердловск, 1976 г.

Обратимся к Гоголю. По мнению Г. А. Гуковского, Пушкин и Гоголь близки в трактовке темы безумия: оба они романтическому «оправданию безумия» противопоставили истолкование его «как обвинения обществу» (301). Всё это представляется крайне сомнительным.

Сам же Гуковский признаёт, что в «Невском проспекте» ещё есть явные рудименты романтической идеализации близкого к безумию состояния фантазёра и опиомана» (301). Действительно, наркотические грёзы Пискарёва — это своего рода добровольное безумие. Доминантой сюжета становится навязчивая идея о спасении падшей женщины. Иллюзия такого подвига составляет содержание его сладостного бреда, восходящее к «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум»<sup>1</sup>. В книге Т. Де Квинси опиумоед спасает падшую, убив её содержателя и увезя её с собой; у Гоголя в реальности повествования этот сюжет трактуется с жестокой иронией. В своей попытке спасти и возвысить падшую Пискарёв терпит полную неудачу; он сталкивается с профессиональной гордостью проститутки: «Я не прачка и не швея, чтобы стала заниматься работою».

Её прекрасное лицо — ещё одна из масок всевластной и демонической пошлости Города. Не выдержав этой жестокой правды, Пискарёв кончает с собой. Это, разумеется, гораздо правдивее цветистого бреда Де Квинси, но в принципе такая интерпретация губительного романтического идеализма ещё не превышает позиции Гофмана: у него в «Песочном человеке» безумие и гибель мечтателя — закономерное следствие страсти к механической красавице, новейшему продукту современной цивилизации. Г. А. Гуковский считает, что романтизм Пискарёва для Гоголя — «иллюзия, благородная, но бессмысленная» (337); но ведь и Гофман нередко так же относится к своим чудакам-энтузиастам.

«Невский проспект» — очень ёмкое произведение, весьма важное в истории русского спора о Петербурге; сюжет повести — искусное сочетание разных мотивов. В некоторых аспектах он родственен «Запискам сумасшедшего».

Сюжет «Записок сумасшедшего», очевидно, сложился из двух неосуществлённых замыслов Гоголя: «Записок сумасшедшего музыканта», восходящих к повестям В. Ф. Одоевского в популярнейшем романтическом жанре *Kunstnovellen* (из цикла «Дом сумасшедших»), и комедии «Владимир третьей степени» (о безумии честолюбивого чиновника, обойдённого наградой и вообразившего себя орденом святого Владимира). Если в «Невском проспекте» Гоголь соединил историю пошляка и трагедию идеалиста по принципу контрастного параллелизма, то в «Записках сумасшедшего» он соединил историю сумасшедшего музыканта и план комедии о чиновнике по принципу фюзии (слияния). Он совершил переворот, выведя в качестве главного героя не художника, а мелкого чиновника, и тем самым создал новую фабулу.

Поприщин в безумии прозревает суть действительности, открывает в быту присутствие демонических социальных сил — «чёрта», как в «Невском проспекте» открывал сам повествователь. Демонизм пошлости — это постоянный гоголевский мотив, столь плоско понятый Д. Мережковским<sup>2</sup>. Разумеется, портной в «Шинели» — вовсе не чёрт, и не везде у Гоголя

<sup>1</sup>См.: Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 47–51.

<sup>2</sup>Мережковский Д. С. Гоголь и черт. М., 1906.

черти, но дело в том, что социальное зло Гоголь нередко трактовал в духе мрачной фантастики, романтической «чертовщины» (особенно в «Портрете»). Когда Поприщин говорит, что чёрт прячется в звезде сановного театрала, то это лишь значит, что этот солидный господин — один из носителей социального зла, чего раньше Поприщин не понимал.

Правильно говорит Г. А. Гуковский: «Он всё более погружается в безумие — и всё более видит и говорит глубокие и истинные вещи, недоступные ему, пока он был “нормален”. . . » (316).

Но объяснение этого у Г. А. Гуковского вызывает серьёзные раздумья: «Общество сошло с ума, оно ослеплено, оно потеряло разум; может быть, тот только, кто “выскочил” из пут того, что нормально для этого безумного общества, и освобождается от его безумия. Так сумасшедший прозревает в обществе, где нормальное безумно» (321). Видимо, Г. А. Гуковский точно описал гоголевский подход к сюжету, но это движение образного мышления Гоголя учёный называет «в высшей степени рациональным».

При этом Г. А. Гуковский игнорирует коренное отличие такого подхода от преобладающей у Пушкина трактовки безумия. В «Медном всаднике» бунт Евгения заключает свою правду, и Евгений в безумии колоссально вырастает, но это ещё не означает его окончательной правоты. Пушкин не выносит последних приговоров, и никто не рискнёт отождествлять поэзию Пушкина с бунтом Евгения. Иначе в «Записках сумасшедшего»: безумный Поприщин абсолютно прав.

В его бреде мы обнаруживаем большие, серьёзные мысли, прямо отражающие идеи автора. Эти гоголевские «вкрапления» своих мыслей среди затейливого бреда — авторская шифровка, игра с огнём, рискованная и увлекательная. Можно даже проследить гоголевскую «поэтику шифра»: обычно сразу за серьёзной мыслью следует безумная дичь; иногда в серьёзной фразе косо ухмыляется одно слово — тем самым цензуру просят не принимать этого всерьёз (например, фразу о «безрассудности королей», восходящую к пушкинской оде «Вольность»). Словом, Гоголь придаёт Поприщину большую и последнюю правоту.

Комментарий Г. А. Гуковского об ослеплённом обществе, где прозревает лишь сумасшедший, мог бы подойти и к «Крошке Цахесу» Гофмана, где правду видит только чудаковатый поэт, как в «Новом наряде короля» у Андерсена — ребёнок (сумасшедший, ребёнок и поэт в данных примерах — функционально синонимичны). Только безумец, если он оригинальный безумец, видит истину в обществе, охваченном массовым психозом. Французский романтик Жерар де Нерваль, сам лечившийся в психиатрическом госпитале, дал изумительное определение своего недуга: «Меланхолия — это болезнь, состоящая в том, что вещи видятся такими, каковы они суть». Тема безумного мира и умных безумцев с адской иронией обыграна мрачным мистиком Эдгаром По в рассказе «Система доктора Смоля и профессора Перро», где весь сюжет — издевательская развёртка крошечного недоразумения: кто, собственно, здрав, а кто безумен в нашем мире? Много ли изменится, если больные запрут за решётку своих врачей? Это романтический гротеск в чистом виде<sup>1</sup>. Такое движе-

<sup>1</sup>В. Г. Белинский назвал «Записки сумасшедшего» «уродливым гротеском»: Полное собрание сочинений, т. I, стр. 297.

ние образного мышления представляется нам в высшей степени иррациональным, а тезис Г. А. Гуковского о близости Гоголя к Пушкину в трактовке темы безумия — ничем не доказанным.

Разумеется, безумный бунт петербургского чиновника до Гоголя уже написан Пушкиным в «Медном всаднике», и Г. П. Макогоненко совершенно справедливо указал на полемическое развитие этой поэмы в «Записках сумасшедшего»<sup>1</sup>. Некоторые моменты в работе Г. П. Макогоненко представляются нам спорными, но главные пункты полемики указаны верно. Можно их выделить три: 1) бунт Поприщина направлен не против «монумента, символизирующего самодержавие», а против «царёвых слуг», чиновников; 2) в этом бунте нет пушкинского «Ужо тебе!», и «Поприщин — не протестующий, а страдающий герой»; 3) «тождество порядков», «бесправие и произвол» объединяют и сумасшедший дом, и Испанию, и Россию, что создаёт образ абсурдного мира — образ антипушкинский.

Иными словами, Евгений бунтовал против судьбы, высших законов, в которых видел «насмешку не ба над землёй»; бунт Поприщина направлен не против мирового зла, а против социального зла, в котором обнаруживается «чёрт»; этот бунт принимает форму не угрозы, а моралистического обличения; он развёртывается не в трагически прекрасном Петербурге пушкинской поэмы, а в «абсурдно-нелепом и преступном мире», по выражению Г. П. Макогоненко. Мир поэмы и повести совершенно различны, несмотря на тождественную локализацию действия. Различны и объекты бунта: историческая несправедливость («небо») и демоническая пошлость («чёрт»). Соответственно, различен и характер бунта.

Наконец, это разные фабулы, что с особенной силой проявляется в финалах обоих произведений. «Медный всадник» завершается трагическим смирением Евгения, одинокой смертью его и щемящей печалью бесплатного погребения: «похоронили ради бога». Повесть Гоголя кончается трагическим зовом к матери-родине и дикой гримасой: «... под самым носом шишка». Даже если мы возьмём одно последнее слово того и другого произведения: «бога» и «шишка» — разве это ничего не говорит любому, кто знает русский язык? Это жуткое различие объясняется в известной мере и связью повести Гоголя с романтической традицией.

Гоголь, идя за Пушкиным, демократизировал тему и снял оппозицию гения и толпы, типичную для романтических апологий безумия. Вместо антитезы гениального безумца и толпы филистеров Гоголь дал динамическое решение: один выходит из толпы и возвышается, обретая духовную свободу, но только в темнице жёлтого дома. Безумие превращает обывателя в гения, последняя запись Поприщина поэтически гениальна; он, «перерастая из обывателя в трагического безумца, становится заместителем автора»<sup>2</sup>. Но это не Гоголь, а именно Поприщин: это он «возвращается» из Испании к себе на родину — естественно, мимо Италии; это он, а не Гоголь зовёт свою матушку. В последней записи нет ничего коро-

<sup>1</sup>Макогоненко Г. П. «Медный всадник» и «Записки сумасшедшего». «Вопросы литературы», 1979, № 6, с. 91–125.

<sup>2</sup>Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966, с. 83.

левского, а есть лишь крик боли: «За что они мучат меня?» Поприщин о с о з н а ё т своё несчастье, это светлый промежуток в болезни, *lucidum intervallum*: именно в нём резкий переход от чиновничьего стиля к бурному песенному лиризму производит потрясающий эффект, и слово Поприщина становится вровень со словом Гоголя.

Выражение лирического пафоса Гоголя через вопль душевнобольного, кажется, удивляет нас больше, чем первых читателей: мы как-то забыли, что для романтизма любовь, искусство и безумие — три пути свободы в порабощённом мире, что романтизм развил учение Платона о поэтическом вдохновении как священном безумии и т. д.

«И не случайно, — говорит Г. В. Иванов, — в самом конце повести — в знаменитом заключительном монологе Поприщина — тема “камерной”, личной драмы героя органически сливается у писателя с темой мчащейся во тьме “тройки”, за которую, по тонкому наблюдению А. А. Блока, вырисовывается неодолимо “влекущая” к себе Гоголя “новая родина, синяя даль, в бреду рождённая, снящаяся Россия”»<sup>1</sup>. Только в безумии Поприщин открыл свою родину и вспомнил мать, тогда как «нормой» его мира были вонючие улицы Петербурга. Гениальный лиризм финала «Записок сумасшедшего» не поддаётся объяснению в терминах рационализма, но исторически вполне объясним. Видимо, Гоголь разделял представление о возможности творчества в светлых интервалах душевной болезни. Перед Гоголем стоял пример Батюшкова, судьба которого являет ряд аналогий с сюжетом «Записок сумасшедшего».

Можно указать, во-первых, на неудачную любовь Батюшкова к А. Ф. Фурман: современники знали об этой драме. Известна тяжёлая наследственность Батюшкова, но столь же бесспорно, что заболевание было ускорено конфликтом с русским послом Штакельбергом и началось во время дипломатической службы поэта в Неаполе, в 1821 году.

Скромный и застенчивый бедняк, Батюшков полностью преобразился под влиянием болезни, стал буйным и яростным обличителем. «Не царствуйте, цари! Я сам на Пинде царь», — писал он в «Подражании Горацию». Изоляцию он воспринял как тюремное заключение, считал, что окружён врагами, из которых главные — Александр I и Нессельроде. Сохранилась запись больного Батюшкова: «Нессельрод будет наказан как убийца». Когда буйные припадки прошли, он стал писать массу писем и постоянно рисовать один и тот же пейзаж. В письме к Жуковскому он говорил о «каторге, где погибает ежедневно». Сохранились письма Батюшкова к уже умершему Байрону. Он часто упоминал «святого Шатобриана» и Байрона. Больной сохранил интерес к поэзии. У него случались светлые интервалы, когда он осознавал своё несчастье.

Жуковский, дольше всех с ним ладивший, утверждал, что последнее из сохранившихся стихотворений Батюшкова «Изречение Мельхиседека» написано уже в 1824 году, тогда как полное умственное расстройство датируется 1822 годом.

Гоголь вошёл в литературу под эгидой Жуковского и Пушкина — людей, сердечно переживших драму Батюшкова. От них, особенно от Жуковского, он мог многое узнать о Ба-

<sup>1</sup>Иванов Г. В. Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего». Вестник ЛГУ, 1979, № 8, с. 54.

тюшкове, в частности — ознакомиться с письмами больного поэта. Не могло не поразить Гоголя «Примечание» Батюшкова к элегии «Умиравший Тасс», где говорилось: «Тасс, к дополнению несчастья, не был совершенно сумасшедший и в ясные минуты рассудка чувствовал всю горечь своего положения. Воображение, главная пружина его таланта и злополучий, нигде ему не изменило. И в узах он сочинял беспрестанно». Уже современники Батюшкова в один голос утверждали, что в этой знаменитой элегии он предсказал свою судьбу.

И. М. Семенко отмечает в комментариях к «Умиравшему Тассу»: «Образ Тассо всё болезненнее тревожил Батюшкова и сливался с его собственной личностью; внутреннее самоотожествление с героем несомненно»<sup>1</sup>. Возможно, и элегия, и авторское «Примечание» к ней повлияли на гоголевские «Записки сумасшедшего», особенно на их финал, где безумный герой превращается в гениального поэта. По нашему мнению, образ Батюшкова, воспринимаемый в единстве его судьбы и поэтического творчества (в частности и тематики его стихов), косвенно отразился в повести Гоголя.

Видимо, прав Г. П. Макогоненко в своём предположении, что полемизм Гоголя в отношении «Медного всадника» явился причиной сознательного умолчания Пушкина о «Записках сумасшедшего»<sup>2</sup>. Но, возможно, второй причиной было сомнение: не слишком ли близко изображение сумасшедшего чиновника к трагической биографии Батюшкова? Наше предположение имеет целью продемонстрировать возможность историко-фактографического прочтения «Записок сумасшедшего»: взлёт лиризма в финале может быть понят, как романтическое отражение легенды о Батюшкове, слившейся с легендой о Тассо (гениальное творчество в интервалах безумия).

Сюжет «Записок сумасшедшего» занимает срединное положение между историями художника Пискарёва и чиновника Башмачкина. Все три повести Гоголя изображают гротескный Петербург — мир упорядоченного абсурда, где внешняя регламентация скрывает глумливую игру дьявола. В «Записках сумасшедшего», как и в «Невском проспекте», идеализация женщины разрушается шоком её пошлости («женщина влюблена в чёрта», утверждает Поприщин). Инвариант этих двух повестей и даёт классическую фабулу о мудрости безумца с её мотивом прозрения и манией спасения. Пискарёв хотел спасти проститутку, Поприщин призывает «бритых грандов»: «Господа, спасём луну, потому что земля хочет сесть на неё». При этом скрытая символика представлений Поприщина о луне создаёт впечатление нежного женственного существа, которому угрожает насилие: мания Поприщина сходна с навязчивой идеей Пискарёва.

Глубина и богатство «Записок сумасшедшего» были недоступны подражателям Гоголя: в своих повестях, посвящённых программному развенчанию романтиков, они утратили гоголевский трагизм. Этого не отметил Г. А. Гуковский, аргументируя от натуральной школы к творчеству Гоголя: «Стало быть, реальный ход событий в передовой русской литературе 1840-х годов подтверждает, что Гоголь дал толчок борьбе с романтизмом, разоблачению

<sup>1</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 569.

<sup>2</sup> Макогоненко Г. П. Указанная статья, с. 125.

его, — и именно в произведениях, изображающих романтиков» (344). Очевидно, трагический гротеск Гоголя принципиально отличен от разоблачительных повестей П. В. Анненкова, И. И. Панаева, А. Д. Галахова: связь с Гоголем у них односторонняя, обеднённая, и от них умозаключать о Гоголе так же рискованно, как от Майкова и Розена — о Пушкине. Вообще изучать культурный процесс против вектора времени — дело опасное: Гегель был одним из предшественников Маркса, но ведь кое-что у него почерпнули и «теоретики» нацизма; Флобер много дал и Прусту, и Горькому. Так что разоблачение романтиков в повестях натуральной школы ничего не «подтверждает» относительно «Записок сумасшедшего».

Подлинными продолжателями темы и фабулы этой повести явились Герцен, Щедрин и Достоевский. У Герцена в «Записках одного молодого человека» (1840) герой приходит к парадоксальному выводу, что «больные в доме умалишённых меньше бессмысленны», чем окружающие его обыватели. В «Докторе Крупове» (1847) этот парадокс развивается в целый сюжет, где прямо сквозит мысль о мудрости безумцев: «Официальные, патентованные сумасшедшие, в сущности, и не глупее, и не повреждённое всех остальных, но только самобытнее, сосредоточеннее, независимее, оригинальнее, даже, можно сказать, гениальнее тех».

«Всё несчастье явно безумных — их гордая самобытность и упрямая неуступчивость», за которую им злобно мстят «здоровые». Так Герцен иронически принимает позицию Поприщина. Доктор Крупов считает, что главный врач больницы — «более повреждённый, нежели половина больных его». Вывод рассказчика: «история — автобиография сумасшедшего». Осмеивая мир, в котором «здравомыслие» оторвано от этичности, Герцен продолжает Гоголя.

Некрасов в ранней «Повести о бедном Климе» использовал фабулу о мудрости безумца как обрамляющую новеллу для социально-разоблачительных очерков.

Но с особой силой гоголевскую традицию развил Достоевский. Его «Двойник» сложно сочетает фабулы «Записок сумасшедшего» и «Носа» Гоголя: фабула о двойнике-захватчике доминирует в повести Достоевского. Тема безумия и безумного бунта проходит через всё творчество Достоевского вплоть до «Братьев Карамазовых».

Вершиной в истории фабулы о мудрости безумца явился «Идиот». Решающее значение при этом имело то, что писатель ввёл в эту фабулу (отчасти уже банализованную) а р х е т и п Х р и с т а. Он сам написал в черновиках романа: «Князь Христос».

Это было подготовлено длительным процессом предварительной работы мысли. В «Дневнике писателя» за 1873 год Достоевский рассказывает об одном споре с Белинским, который утверждал: «Ваш Христос, если бы родился в наше время, был бы самым незаметным и обыкновенным человеком». Но некий друг Белинского оспорил это, говоря, что Христос в XIX веке стал бы социалистом; и Белинский тотчас согласился.

«Если бы Христос родился в наше время» — это богатая идея, и она запала в душу Достоевского, но не в смысле «проверки» Христа, а в смысле этического экзамена «нашего времени».

Примеры освоения мифов и легенд в литературе романтизма были хорошо известны Достоевскому. В романе Э. Сю «Вечный жид» был применён смелый, но психологически фальшивый приём: живой Агасфер появляется в современном Париже. Достоевский хорошо понимал правоту Белинского, который камня на камне не оставил от этого на шумевшего романа. Главным пороком «Вечного жида» было произвольное и механическое смешение мистических мотивировок с социологическими.

2 марта 1862 года, участвуя в литературном вечере, устроенном петербургскими демократами, Достоевский слышал В. Курочкина, читавшего свои переводы из Беранже. Достоевского особенно должны были взволновать «Безумцы» — красноречивая апология мечты и утопии, завершённая вдохновенными строфами:

В новый мир по безвестным дорогам\*  
Плыл безумец навстречу мечте,  
И безумец висел на кресте,  
И безумца мы назвали богом!  
Если б завтра земли нашей путь  
Осветить наше солнце забыло,  
Завтра ж целый бы мир осветила  
Мысль безумца какого-нибудь!

Беранже противопоставил «здравому смыслу» мещан — «безумие» Христа, Колумба, Сен-Симона, Анфантена и Фурье.

С 60-х годов в творчество Достоевского входит тема Христа. В «Преступлении и наказании» планировалась глава «Христос», но этого не позволил сделать М. Н. Катков. Зато история князя Мышкина прямо связана с евангельским мифом, о чём уже немало говорилось в нашей науке. Достоевский вывел и фарисеев, и мытарей, и раскаявшегося разбойника, и Марию Магдалину; его Ипполит, обнимая князя, говорит: «Я с Человеком прощусь». Это прямая цитация знаменитого «Се Человек» Понтия Пилата.

Князя Мышкина считают дурачком даже люди, которые его любят. Это возвращает нас к III главе евангелия от Марка: когда Иисус был объявлен сумасшедшим, мать и братья пришли забрать его.

Судьба князя свободно варьирует евангельский миф. В этом нет никакого кощунства, ведь Достоевский помнит неудачу Эжена Сю и не пытается прямо вводить Христа в роман: он изображает христоподобного человека. Только в такой форме он мог искать ответ на мучительный вопрос: «Что было бы, если бы Христос явился в наше время?».

В черновой записи от 9 апреля 1869 года он повторил вышеуказанную параллель из «Безумцев» Беранже: «Князь говорит детям об Христофоре Колумбе и что нужно быть действительно великим человеком, чтобы умному человеку устоять даже против здравого смысла».

---

\*Цитата неточная. Историю появления близкого (но не совпадающего дословно) варианта изложил в своих воспоминаниях А. А. Илюшин («Диалог. Карнавал. Хронотоп». 2009. № 2. С. 149.), который приводит точный текст. — Прим. ред.

Сюжет «Идиота» расчленяется на два плана: авантюрно-бытовой и идеологический. В идеологическом плане «Идиот» — это скрытая парафраза евангельского мифа (история героического самопожертвования), в авантюрно-бытовом развивается фабула о высоком безумце. Князь Мышкин, ославленный «идиотом», при слабой практической ориентации обладает гениальной интуицией и абсолютным этическим здоровьем, то и другое вырастает из опыта его болезни, и вся его история — это *lucidum intervallum* между двумя безднами безумия. Само слово «идиот» романом переосмыслено и приобретает окказиональный, обратный обиходному употреблению смысл, как и «безумцы» у Беранже.

Несовместимость идеалиста с миром в «Идиоте» возвращает нас к Сервантесу и Гоголю. В «Записках сумасшедшего» мы уже видели трагедию этического освобождения; «Идиот» — такое же обвинение существующей действительности, как повесть Гоголя. Мотив прозрения стал мотивом гениальной интуиции, и открытие России в светлом интервале безумия — как у Поприщина, и спасение страдающей прекрасной женщины — доминанта сюжета «Идиота». Подобно «Невскому проспекту», «Идиот» показывает невозможность спасения падшей, хотя причины этого стали неизмеримо сложнее.

В гоголевскую фабулу о мудрости безумца Достоевский ввёл героическое самопожертвование — главный герой фактически рассматривает себя как искупительную жертву за человечество. Этот мотив скрыто надстраивается над мотивом спасения женщины и в дальнейшей традиции вытесняет его.

Сюжет «Бесов» относится к иной традиции, но в романе целых три безумца: душевнобольной «пророк», одарённый несомненной психологической проницательностью (см. эпизод с Маврикием Николаевичем); ясновидящая Марья Лебядкина, вообразившая, будто она убила своего новорожденного ребёночка, хотя она девица (можно назвать это «комплексом Маргариты»); наконец, Кириллов.

Это последовательный атеист. Он считает Христа «высшим на всей земле» человеком, а его смерть (причём в воскресение Кириллов не верит) — жесточайшей уликой против мира: «Стало быть, самые законы планеты есть ложь и диаволов водевиль». Несогласие в этой лжи участвовать и постулат абсолютной свободы личности парадоксальным образом ведут Кириллова к самоубийству: будучи человеком инстинктивно этическим, он хочет свободно избранную смертью учредить новую этику (секуляризировать тайну Креста). Его горделивое самоубийство — не жест отчаяния, а сознательный акт свободы. Отнимая у мира свою жизнь, Кириллов узурпирует власть бога. Он поклонник и соперник Христа.

Умирать ему вовсе не хочется. Своё самоубийство он рассматривает как огромную личную жертву на благо человечества (самораспятие). Он любит жизнь, но внутренне обязан «заявить своеволие» — подать людям пример свободы. Таким образом, Кирилловым движет мораль самопожертвования, как и князем Мышкиным: только у Кириллова — атеистический вариант этой морали.

Достоевский выражает величайшее уважение к этому метафизическому революционеру. Самоубийство Кириллова изображается как субъективно-благородное, но в то же время

объективно-страшное. Ужас в том, что читателю непонятно: что с ним собственно происходит? Из контекста явствует, что Кириллов стреляется в момент «ауры», на грани эпилептического припадка, когда ему кажется, что время остановилось (этого мига он и ждал в тёмной комнате). Страшный крик «сейчас», повторённый Кирилловым «раз десять», означает, что его субъективное время превратилось в сплошное настоящее.

Ещё раз подчеркнём, что Кириллов трактует своё самоубийство как подвиг спасения: «Я начну, и кончу, и дверь отворю<sup>1</sup>. И спасу. Только это одно спасёт всех людей и в следующем же поколении переродит физически. . . ». Но для Достоевского это самоубийство, как и весь ведущий к нему путь мысли<sup>2</sup>, есть трагическая ошибка. И как таковая она исполнена величия.

Достоевский восславил «безумие» непонятых мыслителей: христианского гуманиста Мышкина и атеистического гуманиста Кириллова объединяет пафос самопожертвования. Трансформированная таким образом фабула получила дальнейшее развитие в русской литературе.

В тургеневском стихотворении в прозе «Пролог» девушка, идущая в революцию, с одной точки зрения безумна, с другой — святая. Но эти полярные точки зрения могут и совпадать: это имеет место в рассказе В. М. Гаршина «Красный цветок» — одной из лучших конкретизаций фабулы о мудрости безумца.

Гаршин с его физической чуткостью к чужой боли сам напоминает князя Мышкина. В литературной школе Гаршина главным учителем был Тургенев, но искусство болевого эффекта<sup>3</sup> автор «Сигнала» унаследовал от Достоевского. Г. А. Бялый отмечает, что Гаршина роднит с Достоевским «страстность к страданию»<sup>4</sup>.

Много раз Гаршин трактовал тему самопожертвования и классическую форму дал ей в «Красном цветке» (1883). Он посвятил рассказ памяти только что умершего Тургенева, но сюжет восходит к «Запискам сумасшедшего» Гоголя и «Бесам» Достоевского.

Гаршинский безумец стремится ценою жизни уничтожить всё мировое зло. Он мечтает о временах, когда «распадутся железные решётки. . . и весь мир содрогнётся, сбросив с себя ветхую оболочку, и явится в новой, чудной красоте». Победа над ужасным цветком иллюзорна, но герой находит счастье в том, что умирает «как честный боец и как первый боец человечества». Г. А. Бялый считает, что «Attalea princeps» и «Красный цветок» — это гаршинский гимн «безумству храбрых», революционеров 70-х годов (с. 79).

Мания величия заявляет себя с первых слов рассказа: «Именем его императорского величества, государя императора Петра Первого, объявляю ревизию сему сумасшедшему дому!» После прочтения рассказа мы заново осмысливаем этот великолепный зачин: безумец реви-

<sup>1</sup>Г. П. Макогоненко в последних строках «Записок сумасшедшего» ощутил «грохот захлопнувшейся железной двери сумасшедшего дома» (указанная выше статья, с. 125).

<sup>2</sup>Это атеистический экзистенциализм; см. книгу Альбера Камю «Миф о Сизифе», главу «Кириллов».

<sup>3</sup>Об этом понятии см. : Назиров Р. Г. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского. В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978, с. 223–228.

<sup>4</sup>Бялый Г. А. Всеволод Гаршин. Л., 1969, с. 124. Далее ссылки на то же издание в тексте.

зует всю Россию. Сумасшедшим домом оказывается вся страна, а то и человечество: «мир нуждается в обновлении» — так раскрывает Г. А. Бялый символику этого зачина (с. 75).

Действие рассказа пронизано реминисценциями из Гоголя. Комната с ваннами поражает больного: «Что это? Инквизиция? Место тайной казни, где враги его решили покончить с ним? Может быть, самый ад?» — и т. п. Гаршин здесь суммирует ряд мотивов из бреда Поприщина («не попался ли я в руки инквизиции. . .»). Гоголевской повести герой «Красного цветка» обязан идеей великого общего дела всех больных: всё то же поприщинское «спасём луну». От Гоголя и общее сочетание нелепого бреда с пронзительным лиризмом.

Но сама идея самопожертвования ради всего остального человечества, овладевающая гаршинским безумцем, напоминает скорее идеологию Кириллова. Вот что говорит герой Гаршина: «Человеку, который достиг того, что в душе его есть великая мысль, общая мысль, ему всё равно, где жить, что чувствовать». «И у меня она есть!.. И когда я нашёл её, я почувствовал себя переродившимся. Чувства стали острее, мозг работает как никогда». В безумии он ощущает себя гением, «преодолевают» время: «Я достиг реально того, что выработано философией! Я переживаю самим собою великие идеи о том, что пространство и время суть фикции».

Сравним это с некоторыми афоризмами Кириллова: «Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо». «Время не предмет, а идея. Погаснет в уме». «Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив. (. . .) Кто узнает, тот сейчас станет счастлив, сию минуту». Высказывания Кириллова — это, по выражению М. М. Бахтина, «прототипы идей» гаршинского безумца. Совпадает и самопонимание обоих героев как первооткрывателей великой истины.

Сорвав красный цветок (субъективный символ мирового зла, подобный анчару Пушкина), больной прячет его на груди: «Он надеялся, что к утру цветок потеряет всю свою силу. Его зло перейдёт в его грудь, его душу, и там будет побеждено или победит — тогда он сам погибнет, умрёт, но умрёт как честный боец и как первый боец человечества, потому что до сих пор никто не осмеливался бороться разом со всем злом мира.

— Они не видели его. Я увидел. Могу ли я оставить его жить? Лучше смерть!»

Кириллов тоже считал себя первым бойцом человечества: «Я один во всемирной истории не захотел первый раз испытывать бога. Пусть узнают раз и навсегда». «Понимаешь теперь, что всё спасение для всех — всем доказать эту мысль. Кто докажет? Я!» «Но один, тот, кто первый, должен убить себя сам непременно, иначе кто же начнёт и докажет? Это я убью себя сам непременно, чтобы начать и доказать. Я ещё бог поневоле и я несчастлив, ибо обязан заявить своеволие».

И хотя Кириллов — атеист, а безумец Гаршин молится и верует, их обоих объединяет пафос самопожертвования, характерный для русского народничества.

При всём трагизме «Красного цветка» он отличается почти пушкинской гармоничностью. Величаво-элегическая тональность финала смягчает трагизм. Гаршин даёт своему безумцу успокоение и красоту в смерти: «Лицо его было спокойно и светло; истощённые

черты с тонкими губами и глубоко впавшими закрытыми глазами выражали какое-то горделивое счастье».

Трагический безумец Гаршина реалистически переработан в «Палате № 6». Но фабула о мудрости безумца у Чехова смещается — на главное место выдвигается не безумец, а врач.

Чехов стоял гораздо дальше от народничества, чем Гаршин, однако в споре о безумстве подвига не остался нейтральным — он нашёл новые аргументы в защиту мучеников романтической революционности. Он показал, что не только безумцы, но и «объективные наблюдатели» становятся жертвами самодержавно-бюрократической системы, он предостерегал от равнодушия и пассивности всю русскую интеллигенцию. Общеизвестно, что «Палата № 6» потрясла В. И. Ленина<sup>1</sup>.

Связь этого рассказа с «Красным цветком» несомненна, как неоспорим и факт, что Гаршин явился прямым предшественником Чехова в русской литературе.

Уже первые высказывания Ивана Дмитриевича Громова суммируют мотивы вышеописанной фабульной традиции: «Но ведь десятки, сотни сумасшедших гуляют на свободе, потому что ваше невежество не способно отличить их от здоровых. Почему же и вот эти несчастные должны сидеть тут за всех, как козлы отпущения? Вы, фельдшер, смотритель и вся ваша больничная сволочь в нравственном отношении неизмеримо ниже каждого из нас, почему же мы сидим, а вы нет?» Этическое превосходство безумцев над их мучителями — сквозной мотив всей традиции.

Вера гаршинского безумца в светлое будущее человечества оживает в речах Громова: «... воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и — на нашей улице будет праздник! Я не дожусь, издохну, но зато чьи-нибудь правнуки дождутся».

Местами кажется, что Чехов пародирует традиционных «мудрых безумцев», но с ещё большей силой он пародирует вульгаризаторов Марка Аврелия. Когда Рагин говорит, что мудрец презирает страдание, Громов отвечает: «Значит, я идиот, так как я страдаю, недоволен и удивляюсь человеческой подлости».

В этом ответе скрыта ирония самого Чехова: ведь по логике Рагина, продолженной его собеседником, самые естественные наши реакции подпадают под определение «идиот». Здесь такое же переосмысление этого слова, как у Достоевского и Беранже. Когда Громов отвергает философию стоиков и противопоставляет ей Христа, он прямо следует русской культурной традиции XIX века, представлению о демократизме Христа: Христос у Аполлона Григорьева — «сын толпы и демагог» (т. е. народный вождь); у Некрасова революционер Чернышевский ниспослан богом «царям земли напомнить о Христе»; у Крамского Христос — типичный народник, у Антокольского «Христос перед народом» со скрученными локтями — арестованный русский пропагандист; Кириллов в «Бесах» и безымянный больной в «Красном цветке» — соперники Христа.

Диалог больного и врача в «Красном цветке» предваряет ситуацию, развёрнутую в «Палате № 6». Правда, Гаршин описал хорошую больницу, а Чехов — ужасающую. Но и в хоро-

<sup>1</sup>См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 609.

шей больнице есть решётки и смирительные рубахи: между этими заведениями нет принципиальной разницы, они равны по мере добра и зла.

Чеховская трансформация фабулы — в том, что погибает сам врач. Судьба больного меньше интересует автора. Никакой апологии безумия у Чехова, разумеется, нет. Но весь ход действия и особенно развязка доказывают правоту Громова в споре с Рагиным. Чехов отказывается от вынесения собственного приговора, он лишь доставляет неопровержимые аргументы для суждения. Естественно, снимается у него и пафос самопожертвования, доминирующий у Достоевского и Гаршина. Таким образом, «Палата № 6» выделяется из истории фабулы о мудрости безумца, отталкивается от традиции.

Столь же косвенным образом связаны с нею и «Записки сумасшедшего» Льва Толстого; в этом рассказе сам герой считает себя безумцем, хотя окружающие и даже врачи признают его нормальным человеком. Рассказ Толстого автобиографичен, в центре его — описание «арзамасского ужаса» 1869 года, но сюжетное оформление позволяет рассматривать его как отклик на традицию: сюжет рассказа — это конверсия фабулы о мудрости безумца.

К концу XIX века эта фабула банализировалась, скатилась на уровень мещанских вкусов. «Идиот» Достоевского породил в беллетристике целый ряд подражательных произведений о «дураках» и «безумцах», наделённых пророческим пониманием жизни. Из этого потока выделяется только повесть Н. С. Лескова «Заячий ремиз», написанная в 1894 году, но пролежавшая в архиве писателя до 1917 года. Со своим обычным стремлением изысканно орнаментировать и переделывать на сказовый манер традиционные фабулы, Лесков в «Заячьем ремизе» создал свой вариант фабулы о мудрости безумца.

Влияние Гоголя в этой трагической сатире несомненно. Украинский недоросль Оноприй Перегуд, из архиерейского хора попавший в становые, мечтает изловить «потрясователя», «сицилиста» и получить за это орден. Катастрофа его мечтаний, когда он принимает агента охранки за социалиста и сажает его под замок, а настоящим социалистом оказывается его собственный кучер, ведёт к горячке и к помешательству Оноприя Перегуда. Но в помешательстве он прозревает и смиряется: «Во мне произошёл переворот моих понятий». Собственно, именно с этого момента начинается трагическая история о мудрости безумца, тогда как всё предшествующее действие представляло собой витиевато замаскированную сатиру на полицейскую манию уловления «потрясователей».

В сумасшедшем доме Оноприй Перегуд пользуется всеобщей любовью. «Здесь очень хорошо: я вяжу чулки и думаю, що хочу, а чулки дарю, — и меня за то любят». Рассказчик говорит о нём: «Он хочет осчастливить своим «животным благоволением» весь мир, а сила вещей позволяет ему только вязать чулки для товарищей неволи». На благо всего человечества он решает «изобрести печатание мыслей», которому никакие запреты не воспрепятствуют светить на весь мир: печатать надо прямо по небу. Оноприй Перегуд вырезает из бумаги огромные буквы для печатания по небу.

И далее следует величественно-печальный финал затейливой повести Лескова. В страшную «воробьюную ночь», когда сумасшедший дом охвачен паникой, Оноприй Перегуд «по-

беждает смерть» и уходит «в патры Симовы». Далее рассказчик этой переполненной украинизмами повести заговаривает великолепным и чистым русским языком: «Там можно спать лучше, чем под тяжестью пирамид, которые фараоны нагромоздили себе руками рабов, истерзанных голодом и плетью. Он отдохнёт в этих шатрах, куда не придёт угнетатель, и узнает себя снова там, где угнетённый не ищет быть ничьим господином... Он ощутил, что его время пришло! Перегуд схватил из своих громаднейших литер Глаголь и Добро и вспрыгнул с ними на окно, чтобы прислонить их к стёклам... чтобы пошли отраженья овамо и семо».

Убитый молнией, он падает на пол. Буквы «глаголь» и «добро», с которыми он погиб, составляют обычное написание «под титлом» слова «господь» (гдь). «Заячий ремиз» выражает типичную для позднего Лескова религиозно-этическую оппозицию самодержавию и официальной церкви.

Фабулу о мудрости безумца оспорил Горький в «Фоме Гордееве» (1899): бунт Фомы — выражение этического здоровья, но герой и физически здоров. Чтобы сломить его, братья по классу упрятывают его (здорового) в сумасшедший дом. В ином плане формируется идея всей традиции в «Песне о буревестнике»: «Безумство храбрых — вот мудрость жизни!»

Повесть Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» (1903) связана и с фабулой о мудрости безумца (просветление отца Василия в безумии), и с архетипом многострадального Иова. Но по своему эсхатологическому мироощущению, поразившему современников, эта повесть совершенно самобытна.

В начале XX века фабула о мудрости безумца превратилась в литературный шаблон, который эксплуатировался массовой беллетристикой. В советское время мещанскую банализацию этой прославленной фабулы осмеяли Ильф и Петров в «Золотом телёнке», где бухгалтер Берлага бежит в сумасшедший дом от предстоящей чистки. Один из его товарищей по несчастью, симулирующий манию величия, раскрывается перед единомышленниками: «В Советской России сумасшедший дом — это единственное место, где может жить нормальный человек. Всё остальное — это сверхбедлам. Нет, с большевиками я жить не могу. Уж лучше поживу здесь, рядом с обыкновенными сумасшедшими...»

Разумеется, это не литературная пародия, а сатира на «эрудированного» обывателя, пытающегося отсидеться от социализма в «уют» психиатрической больницы. Этому сатирическому этюду свойственна дважды отражённая литературность: литературно само поведение симулянта.

Несмотря на выработанность фабулы и её неоднократные опровержения, она была вновь актуализирована М. Булгаковым. Он серьёзно отнёсся к фабуле о мудрости безумца, введя её как частный мотив в свой последний роман. Основной сюжетный мотив «Мастера и Маргариты» — спасение мечтателя любовью женщины — будет рассмотрен нами в другом разделе.

Булгаков изобразил двух душевнобольных — Мастера и поэта Ивана Бездомного. Они действительно больны, но лишь потому, что люди не поверили их правде. В первой книге ро-

мана 8-ая глава озаглавлена: «Поединок между профессором и поэтом». Добрый психиатр профессор Стравинский воздействует на Ивана Бездомного практическими доводами: если он выпустит Ивана, то никто не поверит рассказу поэта о «консультанте» (т. е. о Воланде) и милиция немедленно вернёт Ивана в больницу.

«Тут что-то странное случилось с Иваном Николаевичем. Его воля как будто раскололась, и он почувствовал, что слаб, что нуждается в совете.

— Так что же делать? — спросил он на этот раз уже робко».

Весь этот эпизод представляет собой амплификацию (развёртывание) первой беседы Громова и Рагина в «Палате № 6». Там говорится: « — Посудите сами, какая польза вам от того, если я отпущу вас? Идите. Вас задержат городские или полиция и вернут назад.

— Да, да, это правда. . . — проговорил Иван Дмитрич и потёр себе лоб. — Это ужасно! Но что же мне делать? Что?»

Прямое заимствование из рассказа Чехова здесь не вызывает сомнений.

Фабула о мудрости безумца обычно связана с описанием дома умалишённых или Города, трактованного как царство общего безумия (Петербург). Манией главного героя является стремление кого-то спасти (женщину, других людей, всё человечество), перерастающее в идею самопожертвования. Через цепь исторически обусловленных трансформаций, путём сокращения одних элементов и амплификации других, совершается эволюция фабулы — её жизнь в индивидуально-сюжетных воплощениях. Изменчивость и гибкость фабулы гарантируют её устойчивость, ведь то, что теряет способность изменяться, — цепенеет и умирает. Так и фабула о мудрости безумца воистину жила только в оригинальных изменениях и неожиданных сочетаниях, донося до потомков живую силу гоголевской думы.

### III. Фабула о продавшемся таланте

Европейский фольклор создал длинный ряд сюжетов о договоре с дьяволом, на которых основана фаустианская традиция во главе с трагедиями Марло и Гёте. С этой традицией часто сопоставлялись национальные легенды о чернокнижниках, продавших душу дьяволу: это «польский Фауст» — пан Твардовский, «католический Фауст» — кальдероновский «Маг-чудотворец» и др. В русской «Повести о Савве Грудцыне» герой тоже даёт дьяволу «богоотметное писание» — но только ради получения земных благ: это воин и любовник, а не алхимик и не маг.

Аналогичные сюжеты (пакт с дьяволом ради земных благ) послужили основой литературных сказок В. Гауфа, В. Ирвинга, А. фон Шамиссо и др. Из тех же общеевропейских источников В. А. Жуковский почерпнул сюжет своего «Громобоя».

Гоголь шёл путём Жуковского, но в иную эпоху. Широко используя русский и украинский фольклор, он создал в духе указанной традиции жуткую повесть «Вечер накануне Ивана Купала». В ней он, как доказано ещё Н. С. Тихонравовым<sup>1</sup>, развил некоторые мотивы сказки Л. Тика «Lieberza-uber» («Приворотные чары»). Тем не менее, повесть Гоголя

<sup>1</sup>См.: Гоголь Н. В. Сочинения, Изд. 10-е. Т. I, М., 1889, с. 526–535.

ярко национальна, отличается блистательной живописью, и её критика у Белинского представляется нам чрезмерно суровой<sup>1</sup>.

Потрясающие картины Ивановой ночи и цветущего красным огнём папоротника развивают фольклорные мотивы и поэтически выражают ужас народного сознания перед тайной золота, демоническая власть которого разрушает мир патриархальной морали. Деньги дьявола не дают счастья, дьявол всегда обманывает смельчаков, рискнувших вступить с ним в сделку. Так и гоголевский Петрусь стремится к богатству, чтобы жениться на любимой девушке; но, страшную ценой добившись клада, он становится полубезумным, любовь его уже перегорела, и кровавое преступление оказалось бессмысленным (ср. «Каменное сердце» Гауфа). Добавим, что после его загадочной гибели и сами деньги дьявола превращаются в прах, в битые черепки.

Мотивы проклятого золота и дьявольского обмана получили у Гоголя дальнейшее развитие, но уже в соединении с темой трагической гибели энтузиаста, типичной для романтических *Kunstnovellen*, (Гофман, Бальзак, В. Ф. Одоевский и др.): Нортроп Фрай в «Анатомии критики» назвал их «повестями о художниках, гениальность которых делает их Измаилами буржуазного общества». Художники-энтузиасты гибнут из-за несовместимости идеала с пошлостью мира. Совсем иной сюжет в «Неведомом шедевре» Бальзака: Френхофер погиб потому, что поставил искусство выше жизни. Пушкин в «Египетских ночах» наделил своего итальянца отталкивающей алчностью к деньгам, но это не мешает герою быть подлинным гением импровизации. Таким образом, указанные произведения Бальзака и Пушкина не входят в изучаемую нами фабульную традицию.

В большинстве *Kunstnovellen* выражается романтическая критика капитализма, «рациональное зерно» которой — идея враждебности буржуазии настоящему искусству.

Но если буржуазное общество враждебно гению, то не менее опасна для художника и ласка этого общества, всегда обусловленная приятием его фальшивых ценностей. Художник должен устоять против зла; вступая с ним в компромисс, он изменяет искусству. А поскольку творческое начало в душе искоренить невозможно, возникает неразрешимое внутренне противоречие, ведущее к распаду личности. Таково идейное содержание гоголевской повести «Портрет».

В «Невском проспекте» Гоголь показал трагедию идеалиста, не выдержавшего столкновения мечты с «существенностью»: последняя дана в обманчиво нарядных формах, разоблачаемых, как дьявольский обман. Но не все люди искусства наделены чистой душой Пискарёва. Гоголь по личному опыту знал, как мучительна жажда успеха и желание ранней славы. Он закономерно пришёл к важному решению — перенести мировую фабулу о пакте с дьяволом в повесть о художнике-энтузиасте.

Перед Гоголем стоял наглядный исторический пример карьеры Джорджа Дау, который в 20-е годы XIX века организовал в Петербурге настоящую «фабрику портретов», создал портретную галерею героев 1812 года, пользовался огромным успехом в светском обществе

<sup>1</sup>См.: Белинский В. Г. Полное собр. соч. Т. IV, 1955, с. 426.

и эксплуатировал в своей мастерской труд русских крепостных живописцев. Изнурённый погоней за золотом, Дау умер в возрасте сорока восьми лет.

Композиция «Невского проспекта» — параллельная: это сравнение истории энтузиаста Пискёрева и пошляка Пирогова (контрастный параллелизм). Согласно традиции романтических *Kunstnovellen*, энтузиаст гибнет, а пошляк процветает. В «Портрете» антитеза снимается путём превращения параллельности в последовательность: это последовательные этапы развития одного и того же характера.

В начале повести Чартков — романтический энтузиаст, но в нём заложено семя возможного изменения — честолюбивая мечта о славе и комфорте. «Портрет» не содержит явления дьявола и расписки кровью: Чартков изменяется постепенно, под влиянием случайно купленного магического портрета (эквивалент шагреновой кожи, обезьяньей лапки и т. п. в западноевропейских вариантах традиционной фавулы). Портрет «молча» искушает героя. Демонический ростовщик, душа которого заключена в портрете, есть слуга Антихриста. Находка денег в рамке портрета и их использование Чартковым — это сюжетный синоним сделки с дьяволом.

Чартков продал душу за земные блага и славу (фольклорно-мистическая тема). Кроме вечной гибели, он ещё лишается и таланта, превращаясь в обывателя, люто ненавидящего настоящих художников (реальная тема). Ненависть предателя к тем, кого он предал, есть интереснейший психологический феномен — бессознательная попытка оправдания своего предательства *post factum*. Гоголь проявил здесь могучую психологическую прозорливость, хотя и не дал собственно психологического анализа.

Двойственность построения, выразившую и мистический, и реальный подход к предмету (контаминация двух разных традиций), отмечали все русские критики «Портрета», обычно с неодобрением<sup>1</sup>.

Между тем, повесть эта стоит на столбовой дорожке русского литературного процесса.

Превратив Чарткова из идеалиста в обывателя, Гоголь снял прежнюю оппозицию. В финале она возрождается на более высоком уровне: продавшемуся таланту противопоставлен гений религиозного искусства, комфорту продавшегося таланта — идеальная духовность и аскетическое подвижничество нового гения (типа А. А. Иванова).

«Портрет» оригинально развивает ряд заимствованных мотивов и деталей — прежде всего «оживающий портрет»: источник этого символа — «Мельмот Скиталец» Мэтьюрина<sup>2</sup>, от которого происходит и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда. Гоголевский портрет ростовщика — не просто символ: в раме его спрятано золото, он активно действует, продолжая зло, которое творил при жизни демонический ростовщик.

Гоголь чётко датировал сюжет: ростовщик жил в конце царствования Екатерины II; аукцион, на котором исчезает портрет, происходит в «настоящее время», т. е. в момент, близкий к публикации повести (1835 год). Согласно первой редакции, создание и исчезнове-

<sup>1</sup>См. например: Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966, с. 157–161.

<sup>2</sup>См.: Шляпкин И. А. «Портрет» Гоголя и «Мельмот Скиталец» Мэтьюрина. — Литературный вестник, 1902, т. III, кн. 1, с. 66–68.

ние портрета разделяются полувеком. Эти пятьдесят лет — эпоха утверждения капитализма в Европе, и Гоголь заявляет устами одного из персонажей, что Антихрист уже пытается «народиться в мир».

«Он уже и теперь нарождается, но только некоторая часть его порывается показаться в мир. Он избирает для себя жилищем самого человека и показывается в тех людях, от которых уже, кажется, при самом рождении отшатнулся ангел и они заклеены страшною ненавистью к людям и ко всему, что есть создание Творца», — говорится в первой редакции «Портрета». Романтическая критика капитализма имеет здесь религиозно-мистическую окраску, и вторая часть повести в редакции «Арабесок» впадала в елейный тон монастырской легенды. Однако в этой мистифицирующей форме Гоголь выразил страх народных масс перед приближением капитализма.

От «Портрета» пошла новая традиция, которую можно определить как фабулу о продавшемся таланте.

Известно, что редакция 1835 года вызвала суровую критику Белинского, особенно вторая часть повести. Но Белинский не удовлетворился одною лишь критикой. Именно он, войдя в 1839 году в «Отечественные записки» и собрав вокруг себя кружок петербургских литераторов, побудил Ивана Панаева обработать гоголевский сюжет в чисто реальном плане, без мистики и чертовщины. Так возникла повесть Панаева «Белая горячка» (1840), в которой талантливый, но безвольный художник Средневский изменяет своему призванию и начинает писать портреты ради денег. Соблазнителем его выведен поэт-романтик Рябинин, который клянется Шекспиром и Шиллером, но цинично поучает друзей добывать деньги, в которых «всё: они и любовь, и дружба, и счастье, и слава!» Бесконечные попойки мешают Средневскому создать «великую картину», а в поместье богатого мецената его добывает любовь к княжне Лизе. Кстати, в злом гении героя, поэте Рябинине, читатели легко узнали Нестора Кукольника, который считался первым из «бурных гениев» 30-х годов, пользовался милостями двора и защитой от критики, а главное — прославился гомерическими кутежами в обществе Глинки и Брюллова.

«Белая горячка» написана в противовес мистическому «Портрету» 1835 года. Вторая редакция повести Гоголя вышла в 1840 году. Конечно, не Ивану Панаеву было тягаться с Гоголем, и «Белую горячку» скоро забыли. Однако в последующем историческом развитии фабулы о продавшемся таланте мотив договора с дьяволом отсутствует. Точнее говоря, в последующих конкретизациях этой фабулы пакт с дьяволом текстуально не выражен: он сохраняется лишь в её внетекстовых связях.

Фабула родилась из «Портрета» и его повести-двойника, «Белой горячки» Панаева. Но она не сразу определилась в своей классической форме. Литературе всегда нужен выбор, эпоха обычно порождает несколько сходных фабул: одни угасают, другие получают преобладание в зависимости от дальнейших запросов культурной жизни. Так было и с фабулой о продавшемся таланте.

Соперником Гоголя в этой фабуле выступил Владимир Одоевский как автор новеллы «Импровизатор» (цикл «Русские ночи», 1844). Его Киприано, по сути дела, продал душу дьяволу за исключительный дар импровизации, за способность творить без усилий. Это нужно ему ради успеха и любви Шарлотты. Но эти сверхъестественные способности даются ему Сегелиелем на особых условиях: Каприано будет всё знать и всё видеть. Вследствие этого и прекрасную Шарлотту герой начинает буквально «видеть насквозь» — как разноцветную структуру костей, сосудов и внутренних органов, вплоть до желчного пузыря и пищеварительного аппарата (фантазия русского романтика, исходившего из реализации языковой метафоры, бессознательно предвосхитила открытие рентгеновских лучей). Естественно, такое видение убивает всю любовь Киприано.

Аналогичным образом всеведение и способность сочинять без труда убивает в Киприано творческую радость: более он не художник, а раб своего противоестественного дара. Одоевский блестяще показал, что свобода творчества мыслима только как преодоление тех или иных объективных ограничений. С полным падением ограничений искусство теряет свой смысл, вырождается в бред. Финалом «Импровизатора» становится деградация личности Киприано и жалкое, полубезумное, нищенское существование его.

Одоевский, перенеся традиционную фабулу в план философии творчества, написал прекрасную новеллу-предостережение. Он показал, к чему может привести реализация устремлений вульгарного материализма его времени: в XIX веке многие учёные самонадеянно полагали, что эмпирические науки близки к овладению абсолютным знанием о природе. Такую цель отвергал ещё великий Лессинг и, по сути дела, Гёте в «Фаусте». С полным правом Одоевский в «Импровизаторе» заявляет, что знание — не самоцель, что искусство без труда отрицает само себя и что единственной целью является человек. Но глубокие мысли Одоевского окрашены философской нетерпимостью, его идейный спор отвлечён от задач культурного развития России: утверждая, что красоту жизни и творчество убивает бездушный материализм, Одоевский забывает и о насущной необходимости промышленно-технического развития своей отсталой страны, и о том, что всякая идейная исключительность, монополия одной идеи, ведёт к застою. Кроме того, фантазия Одоевского страдает известной абстрактностью и романтической наивностью: ведь мы сегодня, рассматривая рентгенограмму желудка любимой женщины, не перестаём её любить.

Из-за этой философской нетерпимости, абстрактности и романтической наивности утончённый идеализм Владимира Одоевского получил относительно слабое развитие в русской литературе. Фабула о продавшемся таланте развивалась далее в её гоголевской интерпретации, причём русские фабулисты усиливали её социально-критический пафос, последовательно элиминируя остатки мистических мотивировок. Тем самым, мотив договора с дьяволом превратился в оценочную метафору, подразумеваемую новыми воплощениями традиционной фабулы и составляющую яркий пример связи реализма с романтизмом.

Для всей фабулы главной ситуацией является искушение (часто персонифицированное) и добровольное принятие этого искушения. Герой этой фабулы добровольно, свободно изби-

рает компромисс с историческим злом, который в контексте сохраняющихся связей с романтизмом метафорически оценивается как договор с дьяволом. Но в реалистических конкретизациях фабулы романтическая критика капитализма становится исторической и объективной. Местом действия по преимуществу является средоточие капиталистического развития — великая современная столица (у Гоголя и его последователей — Петербург, реже Москва).

В указанных признаках русская фабула о продавшемся таланте типологически сходится с творчеством Бальзака, который в «Утраченных иллюзиях» и «Блеске и нищете куртизанок» показал падение талантливого поэта Люсьена де Рюбампре, изменившего своим идеалам и ставшего на путь светской карьеры с помощью преступных средств. Его искусителем выступает испанский аббат Эррера, под личиной которого скрывается беглый каторжник Вотрен. Но ещё большее искушение для Люсьена — это сам кипучий, огромный соблазнительный Париж. Запутавшись в грязных интригах, Люсьен кончает самоубийством в тюрьме.

Таким образом, фабула о продавшемся таланте отливается в роман карьеры, который изображает измену героя юношеским (романтическим) идеалам ради успеха в обществе. Такой роман в литературоведении нередко связывается с «темой утраты иллюзий», каковое определение, само по себе верное, страдает односторонностью, ибо игнорирует этический смысл происходящих с героем перемен.

Историческое развитие Западной Европы и России обусловило ещё одну важную трансформацию в фабуле о продавшемся таланте. Капитализм на первых порах отличался известной щедростью к переродившимся романтикам, обманчиво широким меценатством. На «деньги дьявола» можно было жить припеваючи; оказалось, что они вполне могут и передаваться по наследству. Кроме того, художники-реалисты поняли, что гибель продавшегося таланта, эта обязательная угроза старой фабулы всем карьеристам от искусства, несколько затемняет этическое существо проблемы. По этим причинам в изучаемой нами фабуле выпадает трагическое решение. Уже во вступлении к настоящей работе указывалось, что способ решения сюжетного конфликта — наиболее изменчивый элемент фабульной традиции.

В русской литературе типичным романом карьеры, изображающим измену романтика своим идеалам, явилась «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (1847). Герой её, Александр Адуев, вначале предстаёт романтически настроенным провинциальным дворянином, поэтом-дилетантом и восторженным идеалистом типа Владимира Ленского: он даже изъясняется стихами пушкинского «юноши-поэта». Александр приезжает в Петербург, чтобы покорить его своим талантом, но желает сохранить верность юношеской дружбе и деревенской любви.

Сам мотив «провинциала в столице», славолюбие юного завоевателя, его поэзия, его поэтические грёзы, а затем — отказ от провинциальных замашек и прежней любви, карьера, роль столичных дам в преображении молодого провинциала — всё это сближает «Обыкновенную историю» с романом Бальзака «Утраченные иллюзии». Популярность Бальзака

в России 40-х годов XIX века всем хорошо известна. Мы вправе предполагать, что в первом романе Гончарова имели место и типологические схождения, и контактные связи с творчеством Бальзака. Мефистофелем молодого романтика здесь выступает его насмешливый дядюшка, практик буржуазного преуспеяния. Через цепь последовательных падений Александр Адуев приходит к полному отказу от романтических иллюзий, а заодно — и от идеалов. Наградой его предательства становятся «фортуна и карьера», брюшко, ранняя лысина и орден. Наказанием сделано сужение личности.

Финал, по существу, глубоко пессимистичен. Гончаров указал на неизбежность и желательность буржуазного прогресса, но подчеркнул и связанные с ним невосполнимые утраты.

Те же самые социальные конфликты отразил роман А. Ф. Писемского «Тысяча душ». Как и у Гончарова, здесь показаны творческие амбиции героя, но и Калинович остаётся лишь дилетантом. Устрашённый пучиной труда и борьбы, какую разверзает перед ним петербургский критик (прототипом его послужил Белинский), Калинович переносит свои честолюбивые мечты в сферу общественной деятельности. Но и здесь он хочет избежать долгих тягот. Ради быстрой карьеры он готов применить любые средства. Возвышенность его целей выглядит как самообман.

Душу его покупает аристократ-мошенник князь Раменский. По его предложению Калинович женится на чуждой ему и непривлекательной Полине, которую князь соблазнил ещё в юном возрасте, а теперь продаёт ему. По внутреннему смыслу фабулы князь Раменский выполняет функцию дьявола, а Калинович продаётся. Его первая брачная ночь свидетельствует, что продаваться ему нелегко.

Получив в приданное за Полиной тысячу душ крестьян, Калинович выплачивает князю Раменскому комиссионные, а себе добывает за крупную взятку пост вице-губернатора. Тут проходимец Писемского становится орлом и бросается в одинокий крестовый поход за правду. Но романист реалистически изобразил поражение Калиновича, торжество изобличённых им мошенников и его вынужденную отставку.

Известным сюжетно-оценочным переломом в IV части Писемский ввёл в роман мотив возрождения грешника, который будет нами рассмотрен особо.

Писемский начал «Тысячу душ» как фабулу о продавшемся таланте; но затем, под влиянием общественного подъёма, начавшегося в 1857 году, стал искать для героя этический выход. Его оптимистическое решение конфликта внушало мысль о возможности моральных компромиссов и частично оправдывало их, что в общем чуждо русской литературе с её высоким этическим пафосом.

Всё же «Тысяча душ» — это богатый наблюдениями, сильный роман. Образ циничного аристократа, торгующего женщинами, явно повлиял на Достоевского, который вскоре в «Униженных и оскорбленных» создал сходную фигуру князя Валковского.

Возможно, некоторое воздействие роман Писемского оказал на П. Д. Боборыкина. В своём романе «Китай-город» (1882) он использовал фабулу о продавшемся таланте, исключив, однако, мотив творческих стремлений героя. Его Палтусов, культурный дворянин и в про-

шлом боевой офицер, наблюдая кипучую деловую жизнь Москвы, принимает решение стать большим капиталистом: «Я стою за породу, если в ней есть что-нибудь, но негодую за прошлое нашего сословия. . . Одно спасение — учиться у купцов и сесть на их место».

В этом стремлении дворянина-буржуа потеснить «хамов» герой, казалось бы, находит сочувствие автора. Но Боборыкин объективно показывает, как Палтусов постепенно сходит на путь морального компромисса. Подобно Калиновичу, он хочет перескочить через годы подготовительной работы и сразу вознестись на седьмое небо русского бизнеса. Его искушает демон спекуляции. Воспользовавшись доверенными ему капиталами для выгодной аферы и намереваясь затем покрыть этот секретный и противозаконный «заём», Палтусов внезапно оказывается в тюрьме.

Его спасает влюблённая в него купчиха-миллионерша; она «выкупает» Палтусова, в перспективе предвидится их брак. Прежде герой относился к ней с интересом, но подлинную страсть ему внушала лишь красавица-аристократка из разорившейся фамилии. Брак с этой ослепительной бесприданницей для Палтусова невозможен по деловым соображениям. Отказ от дворянской гордости и принципов «идейного обогащения», согласие на помощь купчихи Станицыной и на брак с нею аналогичны браку Калиновича с Полиной. Но если у Писемского этот поступок «компенсировался» подвигами Калиновича в роли прогрессивного сатрапа, то у Боборыкина коммерческий брак Палтусова становится благополучной развязкой его приключений. Герой сдался на милость победителей и перешёл в лагерь чистокровной буржуазии.

«Обыкновенная история», «Тысяча душ» и «Китай-город» образуют своеобразную «трилогию карьеризма». В эпоху реакции 80-х годов проституция талантов стала повседневным явлением. Победное шествие капитала сказывалось во всех областях культуры. Продавшиеся таланты не мучились и не сходили с ума, а строили виллы и покупали бриллианты.

Эту самодовольную эпоху правдиво изобразил В. М. Гаршин, чьё искусство сложилось под противоречивыми влияниями Тургенева и Достоевского. В своём болезненно-совестливом творчестве он с большой силой разоблачил и проституцию женщин, и проституцию талантов. Гаршин вернулся к гоголевскому первоисточку фабулы о продавшемся таланте, но разработал весьма оригинальный вариант её.

Он оформил эту фабулу как антитезу двух социально-этических типов, причём судьбы обоих не получают никакого завершения. Действие почти поглощено самораскрытием характеров, судьбе продавшегося таланта статично противопоставляется судьба идеалиста.

В такой форме написаны два рассказа 1879 года — «Встреча» и «Художники». Первый из них не связан с темой искусства: инженер Кудряшов, воровски обогатившийся на строительстве мола, принимает у себя давнего приятеля, учителя Василия Петровича. Тот ошеломлён богатством Кудряшова — в прошлом «беднейшего студента». Но о тех временах хозяин и думать не хочет. За вином он открывает приятелю-идеалисту грязную тайну своего обогащения. Василий Петрович приходит чуть ли не в отчаяние: «Боже, боже, вот они надежды, упования! Способный и честный юноша — и вдруг. . .»

Кудряшов был честным бедняком, теперь он циничный богач. Метаморфоза совершилась в прошлом, рассказ изображает её результат. Угрызения совести? Кудряшов их «упразднил», как он выражается. Он намерен «жить с сознанием своей свободы и некоторого даже могущества». Он не терзается, как продавшиеся таланты прошлого, а трубит: «Сила в деньгах, а у меня есть деньги. Что хочу, то и сделаю. . . Захочу тебя купить — и куплю. . . »

Рассказ отражает эпоху первых успехов молодого и бесстыжего русского капитализма. Только что окончилась кровавая война, в которой был ранен Гаршин и которая скандально обогатила ряд поставщиков и финансистов.

Кудряшов излагает практическую философию капитализма — «целую социальную теорию», как говорит Г. А. Бялый, теорию, сводящуюся к вульгарной идее социального дарвинизма<sup>1</sup>. Не философствуя, но на практике руководствуясь биологическим «законом пожирания слабых», Кудряшов откровенно попирает мораль. Никакой трагедией и не пахнет, рассказ кончается совершенно «по-чеховски»: «Когда они вышли в столовую, Иван Павлыч держал уже наготове завёрнутую в салфетку бутылку».

Если «Встреча» прямо предваряет бесфабульные рассказы Чехова, то «Художники» построены по давней литературной схеме. Это «перекрёстный монтаж» двух интимных дневников — пейзажиста Дедова и портретиста Рябинина; только короткий финал дан от автора. Между двумя живописцами нет столь резкого контраста, какой предполагался ранее этой композиционной схемой (ср. гофмановского «Кота Мурра»). Дедов — как будто и неплохой человек, и одарённый художник. Водораздел между художниками проходит как раз по одной из центральных проблем эстетики — вопросу о цели искусства.

Дедов размышляет: «Кому нужны эти пресловутые репинские “Бурлаки”? Написаны они прекрасно, нет спора; но ведь и только. Где здесь красота, гармония, изящное? А не для воспроизведения ли изящного в природе и существует искусство?»

Рябинин придерживается противоположного взгляда. Написав своего «Глухаря», т. е. клепальщика, труд которого в два года делает его инвалидом, он говорит своему созданию: «Убей их спокойствие, как ты убил моё. . . » Будить уснувшую совесть людей — вот цель искусства для Рябинина, как и для самого Гаршина (и его предшественника — Достоевского).

Спор двух живописцев — отнюдь не теоретический. Дедов, разумеется, — представитель «чистого искусства», но Гаршин показал его представителем прежде всего коммерческого искусства. Этот нежный и печальный писатель обладал даром тихого сарказма, и дар этот сказался в мыслях Дедова о живописи:

«Вчера я кончил картину, выставил, и сегодня уже спрашивали о цене. Дешевле 300 не отдам».

«. . . Сюжет — из ходких и симпатичный (. . .). Так пишет К., и как они идут у него! В одну эту зиму, говорят, до двадцати тысяч заработал. Недурно! Жить можно. Не понимаю, как это ухитряются бедствовать некоторые художники».

<sup>1</sup>См.: Гаршин В. М. Сочинения. М.-Л., 1951, с. 435.

Дедов — типичный «продавшийся талант», но он продаётся легко, органично и естественно. Он способен оценить техническое мастерство Рябинина и говорит о его «Глухаре»: «Картина, без сомнения, была бы с достоинствами, если бы только не этот странный и дикий сюжет». Дедов мечтает о золотой медали, заграничной командировке и профессуре, фактически он подкупает газетного критика, хотя делает это, видимо, деликатнее, чем гоголевский Чартков в аналогичных условиях. В конце рассказа, получив золотую медаль Академии художеств, счастливый Дедов едет на четыре года за границу, а Рябинин, выйдя из больницы и по-прежнему одержимый видением «Глухаря», бросает живопись и поступает в учительскую семинарию, чтобы стать сельским учителем.

Решение Рябинина типично для эпохи. Льва Толстого тоже мучило, что творения его ума и совести оплачиваются звонкой монетой, и он то бросал художественное творчество, то заявлял об отказе от авторских прав. Страшный «Глухарь» куплен и увезён в Москву (не в Третьяковку ли?). Но если такая картина успешно продаётся и не тревожит совесть людей, то живопись для Рябинина теряет смысл.

Два художника разошлись по разным путям, и «продавшемуся таланту» никакая драма не угрожает. Гибнут чистые, а продавшиеся благоденствуют: это и ужасает Гаршина — романтика по натуре, реалиста по видению. Для эпохи торжества капитализма страшная гибель Чарткова в гоголевском «Портрете» стала анахронизмом, а Гаршин верен историческим фактам. Откровенный циник Кудряшов или добродушный эгоист Дедов отлично приспособились к подлой эпохе: горе чистым сердцам!

В «Происшествии» (1878) Гаршин изобразил гибель идеалиста, не нашедшего сил «спасти» проститутку. Самоубийство Ивана Ивановича повторяет судьбу Пискарёва из «Невского проспекта», хотя Иван Иванович — не живописец, а чиновник, а опиум Пискарёва заменён простой водкой. «Происшествие» — ещё одна оригинальная версия гоголевской фабулы о спасении падшей женщины, которая, однако, не входит специально в наше рассмотрение.

В отличие от «Происшествия», рассказы «Встреча» и «Художники» не только оригинально варьируют, но и опровергают Гоголя: «продавшиеся таланты» беспрепятственно возвышаются и успешно заглушают свою совесть. В этой фабуле Гаршин «упраздняет» не только угрызения совести, но и всякую развязку вообще. Прежнее фабульное решение опровергнуто самой исторической действительностью, нового ещё нет, и Гаршин не в силах его предугадать.

Мучительное раздвоение Гаршина между его субъективно-романтическим пафосом и реалистическим изображением жизни — исток его пессимизма. Ему трудно было верить в победу добра, но он не хотел верить в триумф зла. Этим ослаблением веры обусловлено угасание эпического начала в его творчестве и характерное для него преобладание типа над сюжетом. Острый сюжет «Надежды Николаевны» малодраматичен и довольно банален, тогда как типы великолепны. «Attalea princeps» и «Сигнал» — это притчеобразные сюжеты, напоминающие народные рассказы Толстого. Рассмотренные выше «Встреча» и «Худож-

ники» — это бесфабульные рассказы, прямо предворяющие Чехова. Особое место занимает «Красный цветок» — великолепная конкретизация фабулы о мудрости безумца.

Чехов, восприняв от Гаршина фабулу о продавшемся таланте, развил её совершенно оригинальным образом. Для того, чтобы понять это отличие, бросим ретроспективный взгляд на историю фабулы.

В «Обыкновенной истории» кульминация карьеры переродившегося романтика — это его предстоящий брак с богатой; сама невеста на страницах романа не появляется. За романом Гончарова следует «Тысяча душ», где Калинович, вступая в аналогичный брак, продаётся за деньги; порывая с Полиной, он как бы расторгает «делку с дьяволом». В «Китай-городе» Палтусов также продаётся красавице-миллионерке; их брак предопределён. Самозаклание личности на алтаре успеха всегда выражается через брак.

В аналогичных сюжетах Чехова не изображается предварительный процесс, приведший к такому самозакланию: обычно он описывает жизнь, сложившуюся после этого. В основном его интересует результат «делки с дьяволом»; состояние мужчины-раба у Чехова подчёркнуто мучительно, невыносимо. Эта каторга души и есть наказание «продавшегося таланта». Причём чеховский герой часто не замечает, что он продался. В рассказе «Супруга» герой силится понять, как он мог жениться на такой вздорной и пустой бабёнке. «Учитель словесности» изображает и жениховство, и брак: лишь постепенно герой рассказа начинает понимать, что он продался и что его любовь к богатой девушке, на которой он женился, была самообманом.

Особую роль играет традиционная фабула о «продавшемся таланте» в знаменитом рассказе «Попрыгунья». Общеизвестно, что из всех рассказов Чехова он наиболее фактографичен, так что многими современниками рассматривался даже как «пасквиль». Нас не интересуют здесь ни портретные штрихи в образах «Попрыгуньи», ни отражение романа Левитана с Кувшинниковой. Это всё не имеет прямого отношения к фабуле, ибо фабула возникает до используемых житейских фактов. Антитеза самоотверженного труженика и эгоистичного таланта, несколько затемняемая в глазах читателя чисто чеховским типом мнимой интеллектуальности, совпадает с аналогичным противопоставлением рассказа Гаршина «Художники». Рябовский изображён Чеховым как талантливый живописец, но его томная самовлюблённость, его жадное и грязноватое пристрастие к женщинам, выпирающий из него эгоцентризм делают его типичным воплощением модного успеха. Он вводится в сюжет при помощи характерной детали — одна из его картин продана за 500 рублей. Точно так же Гаршин представлял своего Дедова («Дешевле 300 не отдам»).

Противопоставленный ему героический медик Дымов совершенно не понимает искусства, но он, как выясняется в финале, был выдающимся учёным, и его гибель — большая потеря для науки. Попрыгунья, путающаяся между «ограниченным» мужем и блестящим любовником, подчинила себе сюжет, так что спор об искусстве и его целях вообще выпал из него; в этом сюжете история «продавшегося таланта» не развёрнута, и сам этот частный мотив остаётся в подтексте рассказа. Дан тип преуспевающего живописца, о кото-

ром не нужно много и рассуждать: его оценка чётко проясняется в сопоставлении с предшествующей фабульной традицией и с рассказом Гаршина «Художники». Заметим, что фамилии Дымова и Рябовского в «Попрыгунье» — это слегка видоизменённые фамилии Дедова и Рябина, сменившие своих носителей.

Фабула о продавшемся таланте превратилась в частный мотив других фабул уже у Чехова. Торжество капитализма несло с собой девальвацию талантов; в XX веке нет крупных произведений с этой фабулой. Она сильно подешевела из-за того, что предложение превысило спрос. Фабула ещё использовалась (например, в романе П. Романова «Собственность», 1933 г.), но не находила оригинального развития в русской литературе.

#### IV. Фабула о возрождении грешника

В эпоху Возрождения человек ощутил своё внутреннее равенство с житейными героями. Данте создал великую поэму о возрождении грешника через любовь, поместив на небеса умершую Беатриче Портинари и сделав главным героем самого себя. С «Божественной комедии» начинается мирская история фабулы о блуждании грешника по аду, его постепенном очищении и возвышении.

Поскольку не у всех поэтов — фантазия Данте и поскольку читателей всё более интересует земная жизнь, блуждания по аду заменяются странствиями грешника по реальному миру, что позволяет писателям создавать панораму страстей и пороков. Так, неукротимый пуританин Беньян пишет в тюрьме свою знаменитую аллегорию «Путь паломника», где в обычной для религиозной проповеди условной форме дал панораму своей эпохи. Затем эта фабула секуляризируется, давая социально-исторические панорамы и моральные обновления «среднего» человека. Очевидно, эта фабула повлияла на английский авантюрный роман XVIII века.

В русской литературе XVI века отразился бурный закат Московской Руси. Кризис средневековой монархии, раскол в церкви и мощные народные движения — всё это подрывало вечные авторитеты и вело к обострению чувства личности, а следовательно и связанных с ним этических проблем. Грех, всенародное покаяние и прощение небес — главные сюжетные элементы «Повести о Савве Грудцыне». О спасении грешника любовью не могло быть и речи: русская литература ещё оставалась под властью церковной идеологии, да и позже долго не могла переступить «дантовский порог» — вознести любимую женщину до самого божьего престола.

«Можно было бы, пожалуй, видеть в повестях о кающемся грешнике особое ответвление житейного жанра, но особенностью этого ответвления является как раз то, что в произведениях этого рода бытовая стихия берёт верх над житейной <...>. Как известно, Ф. М. Достоевский называл один из задуманных им романов «жителием великого грешника» <...>. Таким же житием является, пожалуй, и «Повесть о Савве Грудцыне», первый русский бытовой роман, герой которого, кстати сказать, немножко сродни героям романов

Ф. М. Достоевского»<sup>1</sup>. По-видимому, В. Ф. Переверзев, которому принадлежат эти слова, первым произвёл сближение Достоевского с древнерусской литературой. Эта его беглая мысль нашла широкое развитие и обоснование в работах Л. В. Чичерина, Д. С. Лихачёва, В. Е. Ветловской и многих других советских учёных.

Но «Повесть о Савве Грудцыне» с её густой эротикой, авантюрной занимательностью и «театральной» трактовкой сверхъестественного и чудесного слишком чувственно живописует прелесть греховного мира (как школа Симона Ушакова писала Спаса слишком красивым и румяным).

Религиозно-этический пафос развивающейся на Руси личности нигде не нашёл такого пламенного выражения, как в «Житии протопопа Аввакума». Героическая личность автора-рассказчика впервые в русской литературе становится центром мира. Художественно претворяя факты своей жизни, Аввакум создал историю становления святого; её главные элементы — мучения, тюрьма, ссылка, вещие видения героя и чудесные знамения свыше. Гениальное «Житие» вряд ли можно считать «романом» — это определение резко модернизирует книгу Аввакума. Но потрясающе достоверная событийность книги (включая эмпирические изображения «чудес») и могучее единство авторского тона и образа делают «Житие» своеобразным предварением романа Достоевского, которому оно дало несравненно больше, чем «Повесть о Савве Грудцыне». Соединение самобичевания грешника (как у Данте) с беспощадным обличением и проповедью<sup>2</sup> (как у Беньяна, но без его условности) характеризует Аввакума как главного предтечу русской литературы XIX века.

Европейское Просвещение не интересовалось фабулой о возрождении грешника: в Век Разума мораль поглощалась рационализмом, и роман был лишён этического напряжения. Ни Том Джонс, ни пылкая Юлия — не грешники в глазах их авторов. Эти героини ошибаются, но затем исправляются сами. Руссо оправдывал свою Юлию: «В природе нет совершенных людей». С деградацией идеи вины бледнеет этическая тема в искусстве.

Романтики с их религиозной экзальтацией возродили изучаемую нами фабулу, но трактовали её неглубоко: их больше увлекал грех, чем путь раскаяния и очищения. Зато впечатляющие примеры возрождения грешников дал Л. Мандзони в «Обручённых» (особенно история брата Кристофоро).

Но лучшим романом о возрождении грешника явилась «Алая буква» американца Готорна (1850 год) — моральная аллегория в форме исторического повествования. Сила и сложность книги в том, что в ней пуританство критикуется пуританином. Тяжкие испытания делают Эстер Принн, приговорённую бостонским судом к ношению на одежде буквы «А» (инициал слова «adulteress», прелюбодейка), совершенно новым человеком, вырванным из рабства ханжеской морали для личного этического творчества. Став парией, Эстер обрела свободу: она сознательно скрыла имя любовника — священника Артура Димсдейла. Этот слабый человек, окружённый незаслуженным почётом, длительно агонизирует в му-

<sup>1</sup>Переверзев В. Ф. Литература древней Руси. М., 1971, с. 270–271

<sup>2</sup>Об этом соединении см.: Робинсон А. М. «Исповедь-проповедь» (о художественности «Жития» Аввакума). — В кн.: Историко-филологические исследования. М., 1967, с. 360.

ках совести, пока не освобождается от демонической власти мстительного Чиллингворта всенародным покаянием. Грандиозный скандал совмещается с чудом — это чудо второй алой буквы, стигмата на груди Димсдейла. Сознавшись в своём грехе, он умирает.

«Алая буква», изданная в русском переводе в 1856 году, имела успех в России и снискала высокую оценку Чернышевского.

В эпоху Гюго «Отверженные» (1862 год) фабула о возрождении грешника несёт основную конструктивную нагрузку, обрамляя собой истории Фантины, Мариуса, Козетты и др. В монументальной социально-исторической панораме Гюго религиозный элемент из принципа изображения стал объектом его (наравне с революционной философией). Принцип миропостроения в «Отверженных» — гуманизм в сочетании с верой в Провидение.

В русской литературе XIX века оригинальную фабулу о возрождении грешника создал Гоголь в «Мёртвых душах».

Его поэма связана с традициями плутовского и социально-авантюрного романа<sup>1</sup>. Одним из предшественников Гоголя был Нарезный: в его «Российский Жилбаз» (1814 год) возрождение грешника входит как частный мотив сюжета. Это карьера Гаврилы Симоновича Чистякова, его внезапное падение со смертью покровителя Латрона (Потёмкина), раскаяние и нравственное обновление; решающую роль в переломе играет тюрьма. Влияние романа Нарезного на «Мёртвые души» установлено давно, однако наукой ещё не отмечено прямое отражение указанного эпизода во II томе «Мёртвых душ», в сценах ареста, тюремного заключения и покаяния Чичикова. Этой связи не отметил В. Ф. Переверзев, специально изучавший проблему «Нарежный – Гоголь» в работе «Провозвестник романа натуральной школы В. Т. Нарезный»<sup>2</sup>.

Видимо, этот пробел можно объяснить общей недооценкой фабульности «Мёртвых душ». Анализ их давно привёл Л. Мышковскую к таким выводам: действие поэмы служит лишь предлогом, позволяющим нарисовать панораму России и характерные типы; цель повествования — прежде всего ряд необыкновенных историй, сложенных по образцу традиционного лесежеевского «калейдоскопа»; Гоголь трактовал главного героя как пассивного зрителя социальной панорамы<sup>3</sup>.

Казалось бы, верно, но как жёстко! Л. Мышковская игнорирует тот факт, что от линейной композиции I тома заметно отличается построение второго; игнорирует она и сложности I тома, где в 11 главе Гоголь дал намёк на будущее исправление Чичикова. Не случайно только к Чичикову он не применил гротескных приёмов обрисовки, только для Чичикова отступил от пластической манеры изображения в пользу своеобразного морально-психологического анализа, постепенно нарастающего к концу I тома. Только в связи с Чичиковым вводится тема любви. Всё это хорошо известно, но прежде обычно рассматривалось как серия «противоречий», досадных погрешностей Гоголя, искажающих ясную (для литературоведов) картину сатирико-дидактической эпопеи.

<sup>1</sup>См.: Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972.

<sup>2</sup>Переверзев В. Ф. 7 истоков русского реалистического романа. М., 1965, с. 7–62.

<sup>3</sup>Мышковская Л. Язык и стиль «Мертвых душ». — «Литературная учёба», 1939, № 2.

Очень долго рассмотрение «Мёртвых душ» практически ограничивалось I томом. Публикация уцелевших глав II тома в 1855 году, по мнению большинства исследователей, не имела существенного значения для русской литературы. В. В. Гишпиус считал, что II том свидетельствует о «двойственности гоголевского метода: с одной стороны — переход от эпоса к социальному роману; от монументального образа России — к психологической и бытовой детализации»<sup>1</sup>.

Эти положения прямо поддержал Г. А. Гуковский, считавший, что II том — уже не поэма, а «не совсем удавшийся роман». Если основой I тома является народ, то во втором «народ исчезает полностью, а назревают личностные, психологические углубления, интимные узлы». Дошедшие до нас отрывки Гуковский не признаёт кусками единого целого и видит в них лишь «серию полубытовых романтических повестей»<sup>2</sup>.

Думается, такой подход ко II тому, в особенности отказ от изучения целостного замысла поэмы Гоголя, ныне уже устарел. Нельзя согласиться с выводом В. В. Гишпиуса: «Замысел трёхтомной поэмы не стал литературным фактом, оставшись научно-биографической гипотезой. . . . Второй том воспринимается, с одной стороны, как памятник противоречивых, частью явно обречённых на неуспех исканий Гоголя, с другой — как ряд эпизодических, часто блестящих дополнений к его основному литературному наследию»<sup>3</sup>. Сегодня наши исследователи Гоголя думают иначе.

Так, Ю. Манн рассматривает II том, как «переходный к третьему прежде всего в отношении эволюции главного персонажа»<sup>4</sup> и сравнивает его с «Чистилищем» Данте. Но особо решительный переход к целостному рассмотрению замысла Гоголя делает Е. Н. Купреянова: «Замысел “Мёртвых душ” посвящён изображению идеального будущего России, прогнозируемого в аспекте его не столько социальной, сколько национальной специфики, и потому может быть назван национальной утопией»<sup>5</sup>. Весьма убедительны мысли исследовательницы о символической структуре «Мёртвых душ», о гротескной маскообразности персонажей первого тома и большей объёмности, но при этом меньшей выразительности персонажей второго, об «основной идее» всего замысла (идея превращения пороков в созидательные силы русской жизни), об идеале совершенного «русского человека» в поэме и мн. др. Всё явственнее становится для современных советских исследователей динамический аспект «Мёртвых душ». Уже В. В. Гишпиус писал: «Хлобуев задуман как иллюстрация моралистической темы, притом основной для периода “Переписки с друзьями” — темы возрождения человека»<sup>6</sup>. Но ведь в этом же заключается и тенденция развития образа Чичикова во II томе, о которой говорил Ю. Манн (см. выше). Совершенно точны указания Е. Н. Купреяновой: «Просёлочные “дороги”, по которым без конца кружит бричка Чичикова, — это не только реалистическое изображение провинциального русского бездорожья, но и, вместе с бричкой

<sup>1</sup>Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966, с. 199.

<sup>2</sup>Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.-Л., 1959, с. 476.

<sup>3</sup>Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока, с. 200.

<sup>4</sup>Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 351.

<sup>5</sup>Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы.

<sup>6</sup>Гишпиус В. В. От Пушкина до Блока, с. 198.

Чичикова, символ сбившегося с истинного и прямого “пути” русского человека и его грядущего возрождения, — по христианской терминологии Гоголя, “воскресения”<sup>1</sup>. Эти указания Е. Н. Купреяновой весьма важны для нашей работы.

Во II томе «Мёртвых душ» существует событийная прогрессия, композицию нельзя считать линейной; сильнее, чем в I томе, выражена общая направленность к «подъёму» человека; появился светлый образ идеальной русской девушки и передового общественного деятеля; крутые испытания выпадают на долю Чичикова. В сохранившихся главах II тома явно прослеживается фабула о возрождении грешника.

Первый том этой фабулы не содержит, а лишь намекает на неё, обнаруживая тенденцию всего замысла. Действие I тома сводится к вариациям одного акта — покупки ревизских душ; при этом интерес заключается в различных реакциях помещиков на аферу Чичикова. Эти реакции характеризуют гротескных персонажей, а не Чичикова. Затем даётся суммарная реакция косной среды на активного героя. Гоголь прямо назвал его «подлецом», но сама активность, динамизм Чичикова делают возможным его выход за пределы типовой формулы. Е. Н. Купреянова напоминает, что двумерность психологической доминанты Чичикова была отмечена ещё Герценом; смысл скрытой двойственности характера Чичикова раскрывается во II томе словами Муразова к Чичикову о его назначении «быть великим человеком» и загубленных Чичиковым в себе «богатых силах и дарах». По мнению Е. Н. Купреяновой, устами Муразова здесь «говорит автор»<sup>2</sup>. Вполне разделяя это мнение, добавим, что уже в I томе потрясая Чичикова красота губернаторской дочки (это указание, что среди «мёртвых душ» он один — живой), некоторые авторские отступления (в частности о добродетельном герое в III главе), крах репутации Чичикова и его бегство предвещают фабулу в целом.

II том прямо соотнесён с первым: Петр Петрович Петух — это своего рода добродушный Собакевич, Тентетников — страдающий Манилов, Улинька — развитие светлого образа губернаторской дочки. Внезапный арест Чичикова, его унижение, выход из тюрьмы и бегство — усиленное повторение его краха в конце I тома.

Во II томе линейная композиция заменяется (отчасти) ступенчатой, типичной для романа. Параллельно линии Чичикова, в котором нарастает тенденция к возрождению, развивается линия Тентетникова — Улиньки, то есть фабула о спасении мечтателя, в которой Чичиков впервые получает позитивную функцию, играет роль помощника, хотя и небескорыстного. Второй том не просто продолжал первый, а содержал качественные изменения. Это был подъём на новую высоту; несмотря на катастрофу 1852 года, последний труд Гоголя не пропал даром для русской литературы. И дело не в «эпизодических добавлениях»: крупнейшие русские писатели усвоили именно грандиозный общий замысел поэмы.

Этот замысел давно определён как «дантовский». В I томе даны обещания двух дальнейших томов с изображением светлых явлений и положительных героев; эти обещания Гоголь подкреплял в письмах к друзьям и в устных высказываниях. В I томе есть шут-

<sup>1</sup>Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы, с. 300.

<sup>2</sup>Там же, с. 304.

ливое упоминание о Вергилии и Данте в аду (глава 7). Известно, что Гоголь преклонялся перед Данте.

Герцен в своём дневнике сравнил I том «Мёртвых душ» с «Адом» Данте<sup>1</sup>. В 1866 году Вяземский писал о двух частях продолжения «Мертвых душ» как о соответствиях «Чистилицу» и «Раю» Данте<sup>2</sup>.

«Дантовский» замысел Гоголя не был осуществлён. Комически звучит высокопарный трюизм: «Врата Рая остались закрытыми для привычных спутников его, героев “Мёртвых душ”»<sup>3</sup>. Понятно, что «Мёртвые души» не образуют некоего pendant к «Божественной комедии». Но сопоставление двух поэм вполне реально. Главное, что их сближает: 1) панорама нации, образуемая движением героя; 2) принцип одной живой души среди мёртвых; 3) тенденция к возрождению грешника.

Общий план Гоголя стал проясняться русской публике после выхода уцелевших глав II тома в 1855 году; в литературных кругах их знали и раньше по авторским чтениям и рукописным копиям, которые начали выполняться после смерти Гоголя.

Уже I том поэмы вызвал бурю в критике: амплитуда сравнений — от Гомера до Поль де Кока. Объективное прочтение «Мёртвых душ» дал Белинский. Герцен в книге «О развитии революционных идей в России» назвал поэму Гоголя «криком ужаса и стыда», который однако свидетельствует о «великой силе возрождения»<sup>4</sup>. Это блестяще и точно сказано.

Некрасов, Достоевский и Островский смогли поддержать высокий этический пафос «Мёртвых душ». Большинство писателей натуральной школы лишь развивали отдельные мотивы I тома или тиражировали его типы.

Александр Островский начал как подражатель Гоголя, но быстро выработал собственную манеру. Ранние обличительные комедии его написаны в гоголевском духе, но уже в них он перешёл от сатирического гротеска к внешней беспристрастности и многогранной детализации характеров. В январе 1850 года публикуется «Банкрот» («Свои люди — сочтёмся»). Сам Гоголь заметил талант Островского и его связь со своим творчеством. А. Ф. Писемский назвал комедию «купеческие Мёртвые души». Это определение представляется нам глубоко обоснованным. «Банкрот» не ограничивается разоблачением. Гнусный Подхалюзин действительно любит Липочку. Самсон Силыч в финале вызывает жалость. Но о чём же тогда написана эта комедия?

Известно — о неудаче злостного банкротства. Капитал, переведённый Самсоном Силычем на дочь и зятя, они возвращать не желают. Самсон Силыч — это «обманутый обманщик». Но когда он в финале проникается усталым смирением, нам не смешно. Здесь начинает звучать иная мелодия.

Затевая аферу, этот мошенник рассчитывал на нечто нерушимое — на ценности патриархальной морали, узы родства и благодарности. Он хоть в это ещё верил. Но оказывается,

<sup>1</sup>Герцен А. И. Собр. соч. Т. II, 1954, с. 220.

<sup>2</sup>Русский архив. 1866, VII, стлб. 1082.

<sup>3</sup>Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. 3-е изд. М., 1907, с. 681.

<sup>4</sup>Герцен А. И. Собр. соч. Т. VII, 1956, с. 229.

процент сильнее кровных уз. В гневном удивлении Самсона Силыча, в том новообретённом достоинстве, с каким он отправляется обратно в «яму», внезапно обнаруживается нравственная сила, которой нет у Липочки и Лазаря. У них уже нет ничего святого.

Островский не только показал разложение патриархальной морали, но и продемонстрировал нравственное превосходство старого самодура над ловкими детками. Финал комедии изображает горестное прозрение грешника и начинающуюся перестройку его характера. Последняя обусловлена заключением в «яме». Тюрьма — обычный русский символ социального зла и личного страдания, которому самодержавный произвол придал своего рода почтенность в глазах народа.

Летом 1849 года Гоголь читал главы из II тома в Калуге и Абрамцеве. Каждое его слово разносилось по Москве. Возможно, действие II тома (провал аферы Чичикова, тюремное заточение и начало прозрения мошенника) отразилось в общей сюжетной идее «Банкрота».

Дальнейшая история фабулы о возрождении грешника прямо определяется историческими событиями середины века. В 1854 году вождь славянофилов А. С. Хомяков в стихотворении «России» призвал свой народ к покаянию и подвигу — священной войне против турок. Стихотворение дышит суровым проповедническим пафосом и верой в победу.

Но миф об «избранности» России развеялся вместе с дымом взорванного Севастополя. Смерть Николая I, чувство национального унижения, властная потребность перемен — всё слилось в один мощный толчок. Задача национального возрождения многими мыслилась и как задача личная: начинать нужно с самих себя.

Этим, в частности, обусловлена принципиальная разница мотива покаяния у Хомякова и Некрасова. В стихотворении «России», смело обличая «неправду» и «мерзость» русской жизни, Хомяков занимал очень высокую позицию — вне вины. Стихотворение написано в повелительном наклонении и в пророческом стиле (комбинация требований и угроз): тут Хомякову явно не доставало христианского смирения.

В «Тишине» (1857 год) дело обстоит противоположным образом: Некрасов переживает трагедию Крымской войны в едином эмоциональном плане со своими личными ошибками и личной виной. С этого момента сознание вины перед народом становится могучим психологическим фактором русской культуры. Ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Гоголь этого чувства не испытывали.

Над всею Русью тишина,  
Но — не предшественница сна:  
Ей солнце правды в очи блещет,  
И думу думает она.

Поэт думает вместе с Русью. Раскаяние его лирического героя неотделимо от картины израненной страны и соседствует с прославлением «народа-героя». Вина поэта — часть общей вины общества перед народом.

Поверхностным отражением этой тенденции явилась комедия Соллогуба «Чиновник» (1856 год), в которой богатый помещик Надимов становится чиновником специально для ис-

целения Руси от язвы взяточничества и даже преуспевает в этой деятельности. Соллогубовский идеал рыцаря-бюрократа сразу же разоблачил Чернышевский, указав, что взятки — лишь «неизбежное следствие порядка вещей»<sup>1</sup>.

От соллогубовского идеала честного чиновника недалеко ушел и Писемский. В «Тысяче душ» (1858 год) он широко, но чисто внешне использует приёмы «Мёртвых душ», учитывая уже и второй том. Карьера Калиновича в основном варьирует гоголевскую фабулу о продавшемся таланте, но IV часть романа изображает возрождение грешника: купив высокий пост, Калинович становится грозой мошенников, сажает в тюрьму князя Раменского и разыгрывает Робеспьера на царской службе. По мнению Л. М. Лотман, речь Калиновича перед чиновниками напоминает речь идеального губернатора во II томе «Мёртвых душ»<sup>2</sup>. Добавим, что князь Иван Раменский полностью повторяет арестованного Чичикова и выходит из тюрьмы вопреки правосудию, как Чичиков.

По ходу романа Калинович проходит фазы разных гоголевских героев: 1) человек искусства, продающийся ради успеха; 2) ловкий делец, заглушающий свою совесть («Мы, однако, князь, ужасные с вами мошенники») — то есть отшлифованный Чичиков; 3) идеальный губернатор — антипод Чичикова. М. П. Еремин, настаивает на неубедительности последней метаморфозы и на идеализации Калиновича в IV части<sup>3</sup>.

И действительно, правомочность служебно исцелять язвы и карать порок Калинович купил целой серией подлостей. Финальное прощение его Настей выражает авторскую тенденцию — приглашение читателю тоже простить Калиновича. Итак, цель оправдывает средства? Но такое решение — не в духе русской литературы.

Для русской литературы уже становились характерными проблемы вины и её искупления. Часть дворянства, в отличие от Соллогуба и Писемского, от сознания классовой и личной вины пришла к постулату радикального преобразования жизни. Оно могло мыслиться и в чисто этическом плане: в «Дворянском гнезде» (1859 год) Лаврецкий выступает и против бюрократического реформаторства, и против революционных тенденций; дворянскую вину он искупает трудом и самоотречением. Лиза Калитина уходит в монастырь замаливать грехи своего рода и класса.

Ещё резче сходная тенденция выразилась в «Записках из Мёртвого дома» Достоевского (1861 год).

Писатель произвёл тщательный отбор материала: например, умолчал о своей болезни, которая именно в остроге приняла острую форму, о своей странной вражде с Дуровым, о том, что Дуров был любимцем каторги, тогда как отношение к Достоевскому было в основном враждебным, и т. д. Несомненно, факты дополнены вымыслом: так, ювелир Исая Бумштейн был православного вероисповедания, а значит юмористическая сцена еврейской молитвы в «Мёртвом доме» не связана с каторжными наблюдениями Достоевского.

<sup>1</sup>Чернышевский Н. Г. Полное собр. соч. Т. III, М., 1946, с. 679.

<sup>2</sup>История русского романа. Т. II., М.-Л., 1964, с. 127.

<sup>3</sup>Еремин М. П. Выдающийся реалист. В кн.: Писемский А. Ф. Собр. соч. Т. I, 1959, с. 29–30.

Эпизод с выпускаемым орлом очень литературен (возможно, тоже вымысел). Словом, «Записки из Мёртвого дома» — это не мемуары, а «документальный роман», по определению В. Шкловского<sup>1</sup>. Фигура рассказчика условна, уже во II главе говорится о подлинной вине автора — это не убийство, а политическое преступление. Таким образом, подлинный рассказчик книги — не картонный убийца Горянчиков, а петрашевец Достоевский, но Достоевский художественно типизированный.

В критике, единодушно восхищённой, прозвучало сравнение «Мёртвого дома» с «Адом» Данте. Первым, видимо, это сравнение сделал А. П. Милоков в статье «Преступные и несчастные»<sup>2</sup>. Тургенев в конце 1861 года писал Достоевскому из Парижа: «Картина бани просто дантовская. . . » Герцен в 1864 году сравнил «Мёртвый дом» Достоевского «с надписью Данте над входом в ад»<sup>3</sup>. Постепенно это сравнение канонизировалось. В наше время Н. М. Чирков заявил: «. . . “Записки” — произведение, по силе равное только дантовскому “Аду”. И это действительно в своём роде “Ад”, разумеется, другой исторической эпохи и среды»<sup>4</sup>.

Каково реальное основание этой аналогии?

«Мёртвый дом», подобно «Аду» Данте, соединяет историческую точность в описании преступлений, жестоко достоверное изображение мучений и портретность «грешников» с высокой политической символикой: это и освобождаемый орёл, и нагой покойник в кандалах, и знаменитая каторжная баня. Косвенно даётся присутствие Христа: Данте и Вергилий заблудились в аду, потому что прежний мост рухнул от землетрясения, когда в ад спускался Христос; в ад Достоевского он нисходит в виде пасхального богослужения.

Бесы Омского острога острят и издеваются над своими жертвами, как и рогатые юмористы Дантова ада. По примеру Данте, Достоевский выводит нескольких «грешников», закоренелых в злобе, и других, несгибаемых в своей гордыне, несмотря на все муки. Нисколько не сомневаясь в подлинности этих лиц (например, Орлова), мы хотим подчеркнуть «дантоподобную» художественную оценку.

Рассказчик «Мёртвого дома» на столько претерпевает каторгу, сколько наблюдает её, как Данте. Он смотрит на преступников извне, нигде не сливаясь с ними, хотя и спит на тех же нарах.

Но сам образ рассказчика ничем не похож на «сурового Данте». Задумчивый и сдержанно-печальный, он не хочет отвлекать читателя от картины своим субъективным пафосом и мало говорит о своих собственных страданиях. Контраст ужасающих фактов и сдержанности тона производит сильнейший художественный эффект. В чем же смысл этой сдержанности?

Психологический подтекст ясен: рассказчик скромн, потому что другим было хуже. Кому другим? Всему народу. Всем народам России.

<sup>1</sup>Шкловский В. Б. За и против. М., 1957, с. 123.

<sup>2</sup>Светоч, 1861, кн. 5, с. 27–40.

<sup>3</sup>Герцен А. И. Собр.соч. Т. XVIII, с. 219.

<sup>4</sup>Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Ч. 2, М., 1967, с. 16.

В «Мёртвом доме» преступление рассказчика не играет никакой роли. В то же время Достоевский с беспощадной искренностью отразил злорадную ненависть каторги к осуждённым дворянам. Он объяснил и причины этой ненависти к дворянам — «железным носам», которые «заклевали» простой народ. В прямой связи с этим стоит неудачная попытка рассказчика примкнуть к общей массе в главе «Претензия», когда его вывели из рядов сами каторжники. Над рассказчиком «Мёртвого дома» тяготеет чувство вины.

Именно оно побуждает рассказчика терпимо относиться к эксцессам отчаяния среди каторжан и становиться в ряды подающих претензию. Сам ведь он не питается из общего котла и не страдает от воровства администрации. Но о какой же вине идёт речь, если его преступление для рассказа несущественно? Это не вина Горянчикова, не вина петрашевца Достоевского, а общая вина просвещённого русского общества, осознанная только в конце 50-х годов. Когда Достоевский в кандалах достиг Омского острога, этого чувства вины у него ещё не было. Оно родилось в общении с народом.

Так личная политическая вина Достоевского заменяется общей социально-этической виной, что позволяет писателю-каторжнику стать на один уровень с читателями. Они столь же виновны, как и рассказчик «Мёртвого дома». Исключение личной обиды рассказчика, который признаёт свою вину (не ту, за которую он осуждён) и судится не с правительством по своему делу, а с историей за страждущий народ, делает его рассказ неотразимо объективным. «Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?» И все сто лет подряд отвечают: николаевский режим. Но этого мало. Достоевский ставит вопрос о виновности русского общества — не только системы, но и всех людей, входивших в эту систему, живших в ней и благодаря ей. Вопрос этот — по-своему революционный, требующий ответа от всех, а не от каких-то там Бибиковых и Клейнмихелей.

Своеобразная социально-этическая позиция Достоевского, рассуждая исторически, была наиболее адекватна требованиям среды и момента: поэтому его книга имела такой успех. Даже наиболее эгоистичным и консервативным читателям нечего было возразить на эту, в основе своей христианскую критику, коль скоро они разделяли её религиозно-этическое обоснование.

Скрытым сюжетом «Мёртвого дома» является попытка рассказчика познать народ и присоединиться к нему, искупив тем самым свою дворянскую вину. Народ не принимает его, но опыт его плодотворен, он ставит как бы перспективную задачу перед выходящим на свободу рассказчиком. Воссоединение личности с народом станет смыслом и целью всего последующего творчества Достоевского; искупление дворянской вины — это новая историческая форма возрождения грешника.

Признанием вины мыслящей личности перед страждущим народом Достоевский с огромной силой утвердил этическую тему в русской литературе. Через двадцать лет устами старца Зосимы он провозгласил идею всеобщей совиновности людей; нам кажется, идея эта слишком широка. Но истоки её — в том кризисе русского культурного сознания, который

вёл русскую интеллигенцию к революции. Начало начал — это «Записки из Мёртвого дома», где выражено сознание коллективной вины за страдания народа.

Сказанное выше не так уж ново. Важно лишь то, как трактовать эти особенности книги Достоевского о каторге. С абстрактно-философской точки зрения религиозно-этические тенденции «Записок из Мёртвого дома» нередко объявлялись реакционными. Но подобная критика не учитывает особенностей исторического момента и всей диалектической сложности русского идейного развития XIX века. Грех и виновность у Достоевского вырастали из культурно-этического кризиса дворянства, и сам он — один из невольных предшественников тех «кающихся дворян», которые ведь не разделяли теории «разумного эгоизма», а во искупление вины перед народом убили императора и взойшли на эшафот. Царящее в «Мёртвом доме» чувство вины рассказчика перед правотою народного отчаяния — это парадокс русского предреволюционного состояния. Если рассматривать его в своём месте и времени, то в этом парадоксе заключалась весьма прогрессивная сущность. Религиозная же форма его объясняется религиозным характером массового сознания в России прошлого века: вследствие этого народническое движение нередко апеллировало к Христу.

Духовной перспективой «Мёртвого дома» является возрождение грешника. Возможно, ориентация на Данте входила в замысел Достоевского, хотя и в ином варианте, нежели у автора «Мёртвых душ». Книга о каторге кончается тем, что с рассказчика снимают цепи.

« — Ну, с богом! с богом! — говорили арестанты отрывистыми, грубыми, но будто чем-то довольными голосами».

(Эти клеймённые варнаки довольны, что на свете стало одним свободным человеком больше).

«Да, с богом! Свобода, новая жизнь, воскресение из мёртвых. . . Экая славная минута!»

«Воскресение из мёртвых» — обычная в духовной литературе метафора возрождения грешника. Но у Достоевского она получает новую конкретизацию и небывалую значительность.

В «Преступлении и наказании» чудо воскресения Лазаря сюжетно сопоставлено с моральным возрождением Раскольникова. Известный «лейтмотив Лазаря» есть мотив воскресения. Это новое большое слово русской литературы, впервые произнесённое Гоголем в связи с Чичиковым.

Возрождение Раскольникова обусловлено главным образом опытом страдания (своего и чужого), в особенности опытом каторги. В то же время не лишены оснований утверждения некоторых учёных, особенно В. Я. Кирпотина, что можно понять спасение Раскольникова и как спасение через любовь Сони. Если это и так, то Достоевский с крайней стыдливостью завуалировал этот мотив библейскими текстами и этическими диспутами между убийцей и «блудницей».

Уже Гоголь пытался расшевелить совесть Чичикова любовью и тюрьмой. В «Преступлении и наказании» применены оба этих сильных средства, но Соня Мармеладова — скорее символ, чем женщина.

Русские писатели давно уже изображали любовь ярко и сильно, без всякого жеманства, но не умели так возвысить её, чтобы она стала источником и причиной нравственного возрождения грешника. Пьер Безухов очищен не любовью, а страданиями войны и мудростью народа. У Тургенева, практически атеиста, темы греха и возрождения отсутствуют, его интересует общественная ценность и активность героя.

Достоевский упорно продвигался по тому пути, на котором разыгралась трагедия Гоголя. Прямое осуществление фабулы о возрождении грешника он планировал в своём «Житии великого грешника». Здесь он разрабатывал детские и школьные впечатления героя, заложившие основу его характера (ср. задержанную экспозицию «Мёртвых душ»), влияние ростовщика и накопление золота — тоже гоголевские мотивы. Общеизвестно влияние неосуществлённого «Вития» на последующие романы Достоевского. Для нашей проблемы особенно ценны указания Т. А. Лапицкой на черты, связывающие с Великим грешником Митю Карамазова<sup>1</sup>.

С фабулой о возрождении грешника негативно связаны и «Бесы». Ставрогин утомлён великой скукой своей пустоты, он чувствует, что неудержимо скользит к петле и яме; жить ему всё же хочется, а жить нечем. Поэтому он пытается придумать себе какое-нибудь нравственное содержание — «ищет бремена», по выражению Кириллова. Шатов советует Ставругину мужицким трудом добыть Бога, но того этот способ «не увлекает»: долго, грязно, неэстетично. Он предпочёл бы поразить мир неслыханно-вызывающей откровенностью печатной исповеди, но Тихон открывает ему глаза на возможность осмеяния, и Ставрогин в панике отступает. Опять неэстетично!

Казалось бы, любовь всегда эстетична. Ставрогин обдумывает этот выход. Но страсть Лизы не в силах зажечь в нём ответной искры: он может дать ей лишь холодную грязь, а сердце его навеки проклято девочкой-самоубийцей. Ставрогин предал человеческую природу, и спасение через любовь для него невозможно. Да он и не ищет по-настоящему нравственного возрождения, ему бы только ещё — пожить!..

После «Бесов» Достоевский на время отошёл от этой фабулы (роман «Подросток» — далекий вариант её, к тому же ослабленный нерешительностью и колебаниями автора). Между тем, фабула о возрождении грешника разрабатывалась и другими русскими писателями. Фольклоризованную форму придал ей Н. С. Лесков в повести «Очарованный странник» (1873 год). Генезис её необычайно интересен.

Фольклорный сказ Ивана Флягина заставляет предполагать народно-поэтическое происхождение и главных сюжетных мотивов. Однако в действительности дело обстоит иначе. Его приключения сплетены из анекдотически-бытовых и литературных элементов. Как указано Б. Эйхенбаумом, в раннем рассказе Салтыкова-Щедрина «Развесёлое житье» можно видеть своего рода литературный прообраз «Очарованного странника»<sup>2</sup>. Действительно, сказовая исповедь беглого дворового холопа, которого тоже звали Иваном, уже содержит у Салтыкова ряд сюжетных элементов, позднее развитых Лесковым: злключения крепост-

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. Т. IX, с. 518 (комментарии к «Житию великого грешника»).

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 348.

ного, его трагическую любовь к «баринской сударке» Маше, лесные скитания Ивана после побега, страсть разбойника Корнея к inferнальной Дарьюшке и её изумительное пение. Лесковская цыганка, однако, не похожа ни на кроткую Машу, ни на порочную Дарьюшку из «Развесёлого житья».

Наукой раскрыт и другой важнейший источник «Очарованного странника» — роман Лермонтова «Герой нашего времени». Мы должны привести безукоризненно чёткий комментарий к «Очарованному страннику» из IV тома Собрания сочинений Н. С. Лескова (М., 1957):

«... Тургенев в рассказе “Конец Чертопханова” (1872 год) воспроизвёл основные мотивы из “Бэлы” Лермонтова: тургеневский герой Чертопханов любит Машу, как Печорин; а своей страстной привязанностью к лошади он во многом напоминает лермонтовского Казбича. Привязанность к лошади оказывается у Чертопханова сильнее любви к цыганке.

Лесков в “Очарованном страннике” в отношениях князя и Груши воспроизводит основную психологическую коллизию той же повести Лермонтова: любовь князя и Груши проходит те же стадии, что и пылкое, но недолгое увлечение Печорина Бэлой.

“Страстью” к лошадям наполнена душа Ивана Северьяновича до тех пор, пока его не вытесняет глубокая привязанность к Груше. Сочетание этих двух чувств у Чертопханова и у Ивана Северьяновича говорит о том, что Лесков создавал своего героя с несомненной оглядкой на тургеневский персонаж, а князь у Лескова является очень сниженным, прозаическим вариантом лермонтовского Печорина»<sup>1</sup>.

Всё точно. Отношения князя с купленной у табора цыганкой Грушей детально повторяют отношения Печорина с Бэлой, тоже купленной лермонтовским героем у её родного брата и тоже полюбившей своего «хозяина». Функция Ивана Флягина в эпизоде, когда князь выводит к нему цыганку, — это предельно усиленная функция сострадательного к Бэле Максима Максимыча. Отношение князя к Грушеньке: увлечение экзотической красотой, страсть и быстрое охлаждение — повторяют историю любви и охлаждения Печорина к Бэле.

Кроме рассказа Щедрина и «Бэлы», Лесков использовал романтическую традицию «кавказских, «киргизских» и прочих пленников. Сливая народность и экзотизм, он «хотел показать бурные страсти, размах русской природы — своего рода романтику русского захолустного быта, полного противоречий»<sup>2</sup>. Это такая же романтизация русской народной жизни, как в «Тупейном художнике» или в «Запечатлённом ангеле». Лесков — в такой же мере романтик, в какой и реалист.

Он создал совершенно оригинальную версию возрождения грешника. Основные эпизоды духовной эволюции Ивана Флягина — это любовь и плен. Но Грушенька любила князя, а к Ивану относилась как к брату; конец истории трагичен. Таким образом, и у Лескова нет победы любви.

Через три года после «Очарованного странника» началась публикация «Анны Карениной». Трагическая обречённость любви развивается в романе с неумолимой фатальностью,

<sup>1</sup>Лесков Н. С. Собр. соч. в II т.т. Т. IV, М., 1957, с. 552 (примечания И. З. Сермана).

<sup>2</sup>Эйхенбаум Б. О прозе, с. 349.

и сама любовь Анны и Вронского изображена как тёмная, страшная сила. Роман закончен публикацией в 1877 году, одновременно с выходом «Нови» Тургенева. В последнем романе Тургенева любовь бессильна (Марианна не спасла Нежданова, а Соломина и спасать не надо). В романах «Анна Каренина» и «Новь» действующие лица из народа играют третьестепенные роли.

«Дантовский порог» первым в русской литературе переступил Достоевский в «Братьях Карамазовых» (1879–1880 годы).

Сюжет романа в целом — это трагедия отцеубийства, осложняемая (как в «Преступлении и наказании») тем, что убит плохой человек. В гибели Фёдора Павловича повинны все его сыновья — в большей или меньшей степени. Сюжет образуется переплетением двух параллельно-контрастных линий: истории «русского Фауста» Ивана Карамазова и фабулы о возрождении грешника — Мити. Линия Алёши, при всей своей идеологической важности, носит в основном созерцательно-иллюстративный характер. Главным героем Алёша должен был стать во второй половине романа: Достоевский не успел написать её.

История «русского Фауста» по своему генезису — наиболее интернациональная во всём творчестве Достоевского; к нашей работе она прямо не относится и потому не может быть здесь рассмотрена.

История же Мити входит в изучаемую нами фабульную традицию. Митя не убивал отца, но был близок к этому; в конечном счёте, по его вине умер Илюша Снегирёв. Поэтому Митя примиряется с судебной ошибкой, принимает несправедливый приговор и превращает чужую ошибку в самонаказание за прежние грехи (в мире Достоевского единственное настоящее наказание — это самонаказание).

На возрождение Мити повлияли унижения следствия, тюрьмы и суда. Страдание очистило его и заставило многое понять. Но главную правду о себе и о людях он открывает из поведения двух женщин: благородной Кати и «инфернальной» Грушеньки. Любовь Кати оборачивается предательством, как любовь принцессы Эболи в «Дон Карлосе» Шиллера: Катя юридически погубила Митю, тогда как Грушенька нравственно спасла.

Не раз уже отмечалось, что ночная скачка Мити в Мокрое по своему интонационному и стилистическому строю восходит к гоголевскому описанию «птицы-тройки» в конце I тома «Мёртвых душ». Ту же гоголевскую тройку прокурор на суде превратил в устрашающий символ карамазовской безудержности. О помещике Максимове в романе острят, что это тот самый Максимов, которого высек Ноздрёв. Эти «библиографические ключи» (выражение Л. П. Гроссмана) сигнализируют о более широких связях романа с «Мёртвыми душами».

Выше мы говорили, что уже в поэме Гоголя намечалось возрождение грешника через тюрьму и любовь. Эту идею реализовал Достоевский в «Братьях Карамазовых». В этом он вполне созвучен Н. Готорну: в «Алой букве» самоотверженная любовь Эстер Принн побуждает грешного пастора на титанический порыв, превышающий его силы, и Артур Димсдейл «умирает, сознаваясь в преступлении», как герой «Жития великого грешника» Достоевского, откуда мы процитировали эту фразу.

К вопросу об использовании Достоевским «Дон Карлоса» и «Алой буквы» мы вернёмся ниже, а пока отметим, что история Мити Карамазова в основном восходит к русским традициям. Возрождение Мити стало возможным благодаря любви наконец-то прозревшей Грушеньки. Эта любовь стала и её собственным возрождением. Душа этой «гетеры» чище, чем исковерканная надрывами душа благородной барышни. Так фабула о возрождении грешника сливается с фабулой о спасении блудницы: то, что было невозможно для великой жалости князя Мышкина, оказалось достижимым для земного полнокровного чувства Мити.

Так Достоевский в реалистической форме показал триумф любви над грехом, перешагнул «дантовский порог»: это последнее завоевание его гуманизма. В «Братьях Карамазовых» выполнена неосуществлённая задача Гоголя.

Этот роман вообще тесно связан с творчеством Гоголя. В частности, это прямо относится к образу Мити Карамазова. Известно, что у него был реальный прототип — несправедливо осуждённый офицер Ильинский, сидевший в Омской тюрьме одновременно с Достоевским. Получило признание в науке и сближение разгульного и экзальтированного Мити с поэтом Аполлоном Григорьевым<sup>1</sup>. Но творческое преобразование реальных прототипов всегда включало у Достоевского широкие литературные ассоциации и полемические заимствования. Не составляет исключения и образ Мити Карамазова, особенно внешний рисунок этого образа, во многом восходящий к Гоголю.

Нелепый и буйный чудака, одновременно пугало и посмешище города, Митя Карамазов генетически связан с гоголевскими чудаками, но при этом чрезвычайно возвышен Достоевским. Детальное освещение этих генетических связей увело бы нас далеко от главной проблемы, и поэтому мы ограничимся одним примером сюжетной параллели.

История Митиной любви включает изображение страсти, сочетающейся с резким осуждением любимой («шельма», «инфернальница» и т. п.); игру Грушеньки с его чувствами, разжигающей ещё сильнее страсть Мити; решение его о самоубийстве и прощальную встречу с любимой; изменение отношения Грушеньки, которая внезапно открыла в себе любовь к Мите и навеки связала с ним свою судьбу. Именно это сочетание сюжетных элементов мы видим в гоголевской «Ночи перед Рождеством».

В этой повести Оксана играет любовью Вакулы, доходя до «издёвки» над кузнецом. Разум Вакулы не в силах одолеть любви: «Неужели не выбьется из ума моего эта негодная Оксана?» Усмешка красавицы «чуть не сводила Вакулу с ума». Этот же тип любовной страсти развит в сюжете «Карамазовых».

Слух о самоубийстве кузнеца смутил Оксану; вспоминая о его любви и сожалея о своей жестокости, она сама влюбилась в кузнеца. Гоголь изобразил один из обычных феноменов любви, когда девушка, внутренне уже сделавшая выбор, осмеивает и мучит избранника, тем самым всё крепче к нему привязываясь. Эту психологическую тему богато разработал Достоевский.

---

<sup>1</sup>Селитренникова В. Г., Якушин И. Г. Аполлон Григорьев и Митя Карамазов. «Филологические науки», 1969, № 1.

Страсть героя к капризной красавице, «издѣвка», решение героя покончить с собой, неожиданная ответная любовь девушки — эти сюжетные элементы перенесены Достоевским из «Ночи перед Рождеством», где Вакула тоже в глазах односельчан выглядит и пугалом, и посмешищем. Достоевский переносит и разрабатывает не типы Гоголя, а взаимоотношения между типами, «сюжетные предикаты», т. е. создаёт структурную парафразу гоголевской любовной истории.

Кстати, «Ночь перед Рождеством» уже упоминалась в связи с «Карамазовыми»: Г. М. Фридендер указал, что чёрту-приживальщику Ивана Карамазова предшествуют сниженные образы чёрта в пушкинской «Сцене из Фауста», в гоголевской «Ночи перед Рождеством» и в лермонтовской «Сказке для детей»<sup>1</sup>. По нашему мнению, существенное место в истории Мити заняла структурная парафраза любовной истории из «Ночи перед Рождеством».

Признанию этого факта может помешать крайняя усложнённость сюжета Достоевского сравнительно с сюжетом Гоголя. Да, принципы их сюжетосложения весьма различны. Однако у обоих писателей наблюдается тяга к «вечному» фольклорному сюжету и драматизму романтического типа.

Не случайно и «Дон Карлос» Шиллера часто упоминается в связи с «Братьями Карамазовыми» — в основном по поводу образа Великого Инквизитора. Но шиллеровская драма отразилась и в любовных терзаниях «шиллериста» Мити Карамазова. У Шиллера принц влюблён в свою молодую мачеху, третью жену короля: она была ранее невестой Дон Карлоса, но король отнял её у сына. Этот мотив любовного соперничества отца и сына — один из главных в романе Достоевского.

Катя Верховцева по своей сюжетной функции в «Карамазовых» соответствует шиллеровской принцессе Эболи, страсть которой отверг Дон Карлос и которая в отместку ему открыла глаза Филиппу II на «преступную» любовь принца к молодой королеве Елизавете, функция принцессы Эболи и Кати — предательство из мести за оскорблённую любовь.

Большую популярность приобрёл эпизод из II тома «Мертвых душ», где генерал Бетрищев неудержимо хохочет над подловатым анекдотом Чичикова («полюбите нас чёрненькими»). Точно так же Митя хохочет, услышав от Алёши о злой шутке Грушеньки с Катей (отказанное целование руки). Здесь Достоевский перенёс определённую моральную ситуацию, особый этико-эстетический диссонанс, когда нравственно-дурное вызывает свою остроумной формой смех вместо осуждения.

Разумеется, не один Гоголь стоял над колыбелью романа Достоевского. Наукой давно признано использование в «Карамазовых» пушкинского «Скупого рыцаря». Из этой трагедии перенесён Достоевским мотив вызова отцом родного сына на дуэль, а также и сюжетная ситуация Альберта, отчаянно нуждающегося в деньгах и считающего себя несправедливо обделённым; вопрос Мити: «Зачем живёт такой человек?» — тоже цитирует пушкинскую трагедию. В плане проблемно-философском влияние Пушкина на последний роман Досто-

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. Т. XV, с. 466. (комментарии).

евского важнее, чем гоголевское. Но фабула о возрождении грешника в «Братьях Карамазовых» в основном опирается на гоголевскую традицию.

Возрождение Чичикова не состоялось, но другой грешник, Митя Карамазов, достиг его. «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключён во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром». Это очень знаменательные слова — и опять «воскресение», слово из Гоголя.

Необходимо затронуть и сложную генеалогию образа Грушеньки. В ней Достоевский вновь попытался создать тип женщины из народа. У Грушеньки есть литературный прототип, до сих пор не установленный. Нам удалось приблизиться к нему через характерную деталь.

Митя говорит о ней: «У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ей отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался».

Сравним эту известную цитату с таким описанием пляски: «Эта же краля как пошла, так как фараон плывет — не колыхнётся <...>, а станет, повыгнется, плечом ведёт и бровь с носком ножки на одну линию строит ...» (подчёркнуто нами). Мы находим здесь образно-лексическое совпадение с Митиным «изгибом тела», отразившимся даже на ножке. Источник же — опять «Очарованный странник» Лескова.

Героиня «Братьев Карамазовых» обнаруживает черты сходства с другой Грушенькой — цыганкой из повести Лескова. Купленная князем из табора и брошенная им ради выгодной женитьбы, красавица-цыганка колеблется между убийством и самоубийством; с помощью Ивана Флягина она кончает с собой, бросаясь в бурную реку.

Грушенька Достоевского семнадцати лет влюбилась в офицера-поляка, который обманул её и бросил, чтобы жениться на другой; после этого она хотела утопиться.

Беседа Грушеньки и Алёши в знаменитой главе «Луковка» полна реминисценций из другой беседы, происходившей в лесу между цыганкой Грушенькой и Иваном Флягиным. Героиня Достоевского изливает свою обиду, боль и жажду мести, как цыганка Лескова и едва ли не в тех же выражениях. Цыганка говорила: «Если я ещё день проживу, я и его и её решу, а если их пожалею, себя решу, то навек убью свою душеньку...» И сама вынимает нож из кармана Ивана Северьяныча. Реликт этого диалога — слова героини Достоевского, сказанные Алёше: «Я, может быть, сегодня туда с собой нож возьму, я ещё того не решила».

Алёша Карамазов называет её «сестрой», а она то обнимает его, то становится перед ним на колени, то истерически рыдает. Эмоциональный строй эпизода повторяет лесковскую сцену в лесу, где цыганка и Иван Флягин тоже называют друг друга «братом» и «сестрой». Оба героя пытаются умерить отчаяние и жажду мести своих «сестёр»: Алёше это как будто удаётся. Словом, в главе «Луковка» использован диалог в лесу из «Очарованного странника», а история цыганки Грушеньки стала предисторией Грушеньки Светловой.

Различия этих двух красавиц весьма велики. Лесков дал в своей повести наглядную антитезу «вальяжной и белой» русской красавицы Евгении Семёновны и жгучей цыганки. Евгения Семёновна говорит князю о цыганке: «Она ведь не русская прохладная кровь с пар-

ным молоком». Эти слова задели Достоевского за живое: он знал, каковы бывают русские женщины. В 1863 году в Париже Апполинария Сулова советовалась с ним, не убить ли ей Сальвадора. Опровергая Лескова, Достоевский соединил в героине «Братьев Карамазовых» пышную русскую красоту с натурой страстной, великодушной и мстительной. Кстати, В. Е. Ветловская указала, что мотив молитвы за самоубийц в «Братьях Карамазовых» может быть сопоставлен с аналогичным мотивом в «Очарованном страннике»<sup>1</sup>.

Генеалогия Грушеньки Светловой этим не ограничивается. Когда она, получив весточку от своего первого любовника, сломя голову бросается в Мокрое, то в этом повторяется «Бесприданница» Островского, где Лариса по первому зову Паратова отправилась за Волгу. Кутёж с цыганами за Волгой достигает кульминации в том жестоком разочаровании, которое претерпевает Лариса от Паратова. И Кнуров сулит ей огромное содержание, торгует её, как старик Карамазов — Грушеньку. Осмеянный Карандышев, бросаясь в погоню, хватается декоративный пистолет, которому, однако, ещё суждено выстрелить; такова же и безумная ревность Мити, хватающего медный пестик — случайное оружие, с которым он бросается мстить, такой же страшный и жалкий, как Карандышев.

Но затем у Достоевского вступает в права основная фабула. Кульминацией романа стало не убийство старика (оно вообще не изображено), а короткое счастье двух любящих, озарившее и перевернувшее их души. Любовь их прервана арестом. В конце романа Грушенька идёт с Митей в Сибирь, как Улинька с Тентетниковым. Гоголевская фабула, наконец, осуществлена; «Братья Карамазовы», при всем их трагизме, — самый оптимистический роман Достоевского.

Быть может, не всё в нём вечно, но жест Великого Инквизитора, отпускающего на волю Пленника, поражение Ивана Карамазова и победа любви сохраняют непреходящее идейно-художественное значение.

Привычка Мити ударять себя по груди, где спрятана ладанка с деньгами Кати, есть повторение сходного по смыслу жеста Артура Димсдейла из «Алой буквы»: пастор, прижимая руку к груди, касался скрытого от всех стигмата — алой буквы «А» на его теле. Смысл этих жестов тождествен: прикосновение к знаку своего тайного позора.

Но в целом линия Мити, как явствует из нашего рассмотрения, принадлежит гоголевской традиции.

Итак, общая фабула «Мёртвых душ» ориентировалась на дантовский образец и оказала сильное влияние на Островского, Писемского, Достоевского. На фольклорной основе, независимо от Гоголя, фабулу о возрождении грешника развивали Некрасов («Влас», легенда о Кудеяре) и позже Гаршин («Сказание о гордом Аггее»). Особенно ярко преобразована эта фабула в «Очарованном страннике» и «Братьях Карамазовых», где возрождение грешника через страдание и любовь сливается с фабулой о спасении падшей: Грушенька не только помогает перерождению Мити, но и сама духовно возвышается этой же любовью.

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. Т. XV, с. 570 (реальный комментарий к «Братьям Карамазовым»).

Споря с религиозно-этическими формами социального протеста, Щедрин в финале «Господ Головлёвых» дал жуткую пародию на фабулу о возрождении грешника. Он в этом романе опроверг сразу две классических фабулы — о лицемере-узурпаторе (фабулу «Тартюфа») и о возрождении грешника.

Первая фабула у Щедрина прямо связана с повестью Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», где елейный садист Фома Опискин, несомненный прототип Иудушки, вылетал из усадьбы, напутствуемый эффектным пинком полковника Ростанева, а затем возвращался, но уже на правах польского короля, который «царствует, но не управляет». Этого компромиссно-оптимистического решения Щедрин не принял и показал полный триумф «Иудушки-кровопивушки», который пожрал всю семью.

Одновременно «Господа Головлёвы» тесно связаны с гоголевской традицией. А. С. Бушмин показал, что в образе Иудушки совмещены психологические доминанты всех центральных персонажей «Мёртвых душ»<sup>1</sup>. Но в роман о Головлёвых входит и мотив возрождения грешника, тоже опровергаемый Щедриным. Он специально продемонстрировал, как в последнем из Головлёвых «проснулась одичалая совесть» — увы, слишком поздно. Спасение Иудушки невозможно, как и спасение паразитического класса помещиков. «Проблески чего-то похожего на совесть пробуждаются в нём и толкают его к неосознанному самоубийству»<sup>2</sup>. По мысли Салтыкова-Щедрина, это «возмездие изнутри», это запоздалое раскаяние злого человека не сможет ничего изменить в жизни.

Но с подобными воззрениями не желал соглашаться самый упрямый из русских гениев, считавший, что от морального преобразования личности зависит будущее народа. Желая дать пример активной нравственной деятельности, Толстой на исходе столетия написал «Воскресение».

Он в это время уже презирал традиционные романы, в том числе и свои прежние. Его поразила острая притчеобразность факта, о котором ему рассказал А. Ф. Кони: один из судей проститутки оказался инициальным виновником её падения. Случай редкий, удивительный, но самое удивительное в нём то, что он представляет собой старую литературную ситуацию. Ещё Светоний рассказал, как Тиберий подверг суду по ложным обвинениям римлянку Маллонию, не пожелавшую ему отдаться («Жизнь двенадцати цезарей», гл. «Тиберий», № 45). Судья, приговаривающий к смертной казни изнасилованную им женщину, изображён в одной из новелл французского романтика Петрюса Бореля. В «Соборе Парижской богоматери» Гюго архидиакон Фролло сам помог свиданию Феба с Эсмеральдой, сам вонзил кинжал в спину Феба, а потом заседал среди судей несчастной цыганки. В «Алой букве» Готорна священник Артур Димсдейл вынужден от имени властей спрашивать у выставленной на позорище Эстер Принн, кто отец её ребёнка, — отец же он сам. Преступник в роли судьи своей жертвы — острая литературная выразительность факта «включила» творческую фантазию Толстого.

<sup>1</sup>Бушмин А. С. М. Е. Салтыков-Щедрин. I, 1970, с. 118.

<sup>2</sup>Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 343.

Диалектически противоположным началом «Воскресения» явилась трактатность романа, имеющая здесь структурно-организующий характер, как показано В. Г. Одиноким<sup>1</sup>. Трактат же по своей природе должен опираться на подлинные факты, и Толстой затратил немало труда на сбор документальной аргументации, составившей гранитное основание прославленной книги. В ней так много подлинных фактов и портретов исторических лиц, что порою нам невольно приходит в голову сомнение: да есть ли тут вообще вымысел? Не ограничился ли романист одной лишь группировкой подлинных фактов?

И все же «Воскресение» — не притча, не трактат, а роман. И своею романной стороной он связан с творчеством Достоевского.

Всю жизнь Толстой любил «Записки из Мёртвого дома», отличая их от всего, написанного Достоевским. Сохранилась и высокая оценка, данная Толстым образу князя Мышкина Бесспорно глубокое внимание Толстого к «Братьям Карамазовым».

Именно «Мёртвый дом», «Идиот» и «Карамазовы» отразились в «Воскресении». Разумеется, ни о каком подражании здесь не может быть и речи: Толстой, как всегда, воинствующе независим. Об этом, в частности, говорит Е. Н. Купрянова: «Рисуя с беспощадной правдивостью психологию и нравы пересыльных каторжан, Толстой во многом следует Достоевскому. Толстой высоко ценил “Записки из Мёртвого дома” <...>. Вслед за Достоевским Толстой видит в закоренелых преступниках не прирождённых злодеев, а людей сильных и ярких, доведённых до преступления обстоятельствами их социального существования. В известной мере можно сказать, что весь роман Толстого является развёрнутым, исчерпывающим ответом на только поставленный Достоевским вопрос: “кто виноват” в напрасной гибели едва ли не лучших людей из народа, погребённых в “мёртвом доме” царской каторги? Но у Толстого в виде “мёртвого дома” предстаёт уже не одна каторга, а всё государственное устройство царской России. . . »<sup>2</sup>

Известно, что Толстой, работая над «Воскресением», внимательно перечитывал «Мёртвый дом». И как же он непримиримо спорил с этой книгой! Достаточно сравнить описания двух богослужений — у Достоевского и у Толстого.

Сложнее обстоит дело с «Идиотом». Вспомним метания Настасьи Филипповны: каковы побудительные мотивы её отказа от брака с князем? Во-первых, нежелание примириться с ненавистным обществом: свобода мести ей дороже законного брака и какого-то миллиона. Это, условно говоря, «эгоистический» мотив. Во-вторых, она не хочет «губить» князя: «альтруистический» мотив. Но первый всё же сильнее: Птицын, сравнив поведение Настасьи Филипповны с японским харакири на глазах обидчика, точно подметил мазохистический характер её мщения. Её бегство с Рогожиным, за которым она давно ждала ножа, было поступком самоубийственным, на что намекает и последняя читанная ею книга — «Мадам Бовари».

Оба указанных мотива действуют и в «Воскресении» Толстого. Пьяная Катюша Маслова гонит Нехлюдова:

<sup>1</sup>Одиноким В. Г. Поэтика романов Л. Н. Толстого. Новосибирск, 1978, с. 129–151.

<sup>2</sup>История русского романа. Т. II, М.-Л., 1964, с. 548.

« — Уйди от меня. Я каторжная, а ты князь, и нечего тебе тут быть <...>. Ты мной хочешь спастись... Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись! Противен ты мне, и очки твои, и жирная, поганая вся рожа твоя. Уйди, уйди ты!»

Пусть ей будет хуже, но она не желает прощать оскорбления, не желает примиряться, не хочет, чтобы ненавистное общество в лице Нехлюдова загладило собою вину перед ней. В общем, это совпадает «с эгоистическим» мотивом Настасьи Филипповны, но написано гораздо «натуральнее», грубее. Толстой обычно заимствовал, опровергая.

О мотивах отказа Катюши пишет Е. Н. Купреянова: «Если Маслова раньше даже не понимала, что значат эти слова, а потом со злобой и ненавистью отвергала их, то под конец она отказывается от жертвы Нехлюдова из соображений нравственно более высоких, чем те, которыми он руководствовался, желая “служить” ей. Никогда не переставая любить в глубине души Нехлюдова, Маслова отвергает его жертву ради его, а не собственного блага»<sup>1</sup>.

В наблюдениях Е. Н. Купреяновой отмечены и «эгоистический», и «альтруистический» мотивы отказа. Является ли эта аналогия с «Идиотом» простым совпадением?

Положение князя Мышкина между Аглаей и Настасьей Филипповной тоже имеет аналогии в «Воскресении». Конечно, в дочери генерала Корчагина нет красоты и яркости Аглаи Епанчиной; нет и не могло быть в «Воскресении» шиллеровского столкновения соперниц, как у Достоевского. Но сам факт, что Нехлюдов, признанный жених Мисси, оставляет её и предлагает руку проститутке, невольно возвращает нас к роману «Идиот».

Суть в том, что Толстой здесь опровергает Достоевского. Он не верит в сочувствие светской девушки идейному человеку, идущему вразрез с законами света, и компрометирует самую возможность такого сочувствия и понимания, вводя эпизод с Mariette. Если Мисси Корчагину Нехлюдов никогда не любил, если Катюше он предлагает руку во искупление своей вины<sup>2</sup>, то обольстительная Mariette на миг взволновала его. Она восхваляет его идеи и поступки: «И я восхищаюсь этим и одобряю вас». Но уже в театре Нехлюдов понял, что Mariette поддельвается под него; в великолепной проститутке на Невском он угадал психологическое тождество с Mariette. Толстой, как бы «дезавуируя» образ Аглаи Епанчиной, показывает, что идейное сочувствие светской женщины воскресению героя — это ещё одна приманка пустой и лживой самки.

Толстой довольно суров и к Катюше. Он отмечает, как сильно отпечатались на Катюше её профессия, заставляя нас вспоминать красавицу из «Невского проспекта» Гоголя. В то же время Толстой показывает профессиональную гордость и привычки проститутки как нечто наносное, внешнее, от чего Катюша скоро избавляется. Так же быстро, в обще-

<sup>1</sup> Там же, с. 537.

<sup>2</sup> Видимо, нет нужды специально останавливаться на том, что Нехлюдовым в его помощи Катюше и в предложении брака движет не любовь, а категорический императив. Окончательный отказ Катюши вызывает в нём смешанное чувство облегчения и уязвленного самолюбия.

нии с настоящими людьми на каторге, проходит и напускной цинизм Катюши Масловой — такой же цинизм отчаяния, как у Настасьи Филипповны и Грушеньки.

О Грушеньке и её попытке вернуть любовь офицера-соблазнителя живо напоминает прославленная XXXVII глава I части «Воскресения», где Катюша дождливой ночью бежит на станцию, чтобы лишь на миг увидеть Нехлюдова в окне вагона. Вот во что превратилась у Толстого поездка в Мокрое! С мрачным отвращением уничтожал он всё романтическое в эпизодах, аналогичных эпизодам Достоевского.

В конце «Братьев Карамазовых» показана судебная ошибка.

«Воскресение» с неё начинается. Но какая огромная разница в изображении обоих судов, а главное — в авторском отношении! Достоевский, критикуя суд присяжных, относится к нему серьёзно: вспомним пространные речи прокурора и адвоката, драматические перипетии процесса, реакции Мити и огромный эмоциональный накал всей этой части «Братьев Карамазовых». Толстой отказывается принимать всерьёз такой же суд, считая, что он защищает не справедливость, а интересы господствующих классов. Процесс об убийстве купца идёт формально, никто не заинтересован делом, и судебная ошибка носит технический характер: забыли добавить к вердикту виновности Катюши «но без намерения лишить жизни». А как пусты и бездарны участники судоговорения! Толстой в «Воскресении» разгромил и суд присяжных, и последнюю книгу «Карамазовых».

В жизни всё проще и страшнее: так можно перевести полемическое отношение Толстого к романам Достоевского.

Показательно, что в первоначальном плане «Воскресения» содержалось такое же завершение, какое у Достоевского дано в виде проекта героев: брак Нехлюдова и Катюши и их эмиграция в Англию. Иван Карамазов предлагал устроить побег Мити и его эмиграцию вместе с Грушенькой в Америку. Оба романиста отказались от такого завершения, но Толстой вычеркнул этот вариант даже как возможность.

В «Воскресении», как и в «Карамазовых», фабула о возрождении грешника связана с фабулой о спасении падшей женщины. Но если в «Карамазовых» побеждает любовь, если оба спасения слиты сюжетом в одно, то в романе Толстого одна фабула перерастает в другую. Воскресение Катюши дано сильно и полно, тогда как в воскресении Нехлюдова остаётся червоточина эгоизма и самолюбования; они воскресают и порознь, и по-разному. Катюша выходит замуж за хорошего человека, а Нехлюдов, воротясь из тюрьмы, где он простился с Катюшей и увидел труп Крыльцова, находит утешение в евангелии. Здесь не место вновь обсуждать этот финал; скажем только, что действенность Катюши в финале «Воскресения» контрастирует с невольной созерцательностью Нехлюдова. Запланированного продолжения романа Толстой не создал, как и Достоевский не успел продолжить «Карамазовых».

Алёша Карамазов и Нехлюдов, идеологические фавориты своих авторов, остались в литературе стоящими в преддверии самостоятельной практической деятельности. Толстой заканчивает миссию Нехлюдова словами: «Чем кончится этот новый период его жизни, по-

кажет будущее». Зато настоящее, с такой силой изображённое Толстым, властно требовало противления злу.

Таким образом, гоголевская фабула о возрождении грешника, пройдя сложный путь развития, в творчестве Толстого невольно (помимо прямой авторской интенции) подвела русскую литературу к вопросу о возрождении всей нации, к вопросу о полной перемене жизни.

Такое превращение фабулы обусловлено историческим процессом в России XIX века, национально-этическими аспектами освободительной идеологии и народностью русской литературы.

## V. Фабула о безволии мечтателя

Говоря об историческом развитии «онегинской фабулы», мы уже касались типа «лишнего человека». По нашему мнению, этот тип происходит от Ленского из романа «Евгений Онегин» и окончательно оформился в романе Герцена «Кто виноват?». Попытки общественной деятельности идеалистов 40-х годов пресекались режимом; любовь оказывалась для них невозможной, поскольку атмосфера духовного порабощения отравляла их, парализуя волю и отнимая способность к личностному решению. Протест, загнанный внутрь, порождал мучительное «самопоедание». В трансформированной онегинской фабуле на первое место выдвинулся тип разочарованного романтика, бессильного оторваться от окружающей среды, а потому оказывающегося не на высоте разбуженной им любви.

С «лишним человеком» был обманчиво схож более национальный тип, имеющий иное литературное происхождение, значение и сюжетную функцию: безвольный мечтатель, гоголевский «байбак». Различие этих двух типов чрезвычайно важно.

Во II томе «Мёртвых душ», параллельно перерождению Чичикова, Гоголь развивал вторую сюжетную линию — историю Улиньки и Тентетникова. Видимо, на сам тип Тентетникова повлиял «Евгений Онегин» Пушкина, хотя при этом, как всегда в подобных случаях, у Гоголя наблюдается резкое преломление этого влияния.

В историю Тентетникова Гоголь ввёл развитую социально-психологическую детерминацию, как это сделал Пушкин в I главе «Онегина». Гоголевский «коптител небя» с маленькими заспанными глазками был талантливым и умным ребёнком, затем юношей с благородным честолюбием и даже участником некоего петербургского кружка недовольных.

Крупно поспорив с начальником, Тентетников вышел в отставку и уехал в имение — улучшать участь своих крестьян. Онегину это удалось без особого труда («и раб судьбу благословил»). Тентетников же, не найдя общего языка с крестьянами, которые его обманывали и «злоупотребляли» его филантропическим уморасположением, впал в апатию и раззнакомился с соседями, как Онегин. Он уединился в иллюзорном мире полусонной мечты. Многие в Тентетникове напоминают Онегина, но это — отражение в кривом зеркале. А главное отличие в том, что гоголевскому «байбаку» не свойственны ни высокое культурное развитие европейского типа, ни скептицизм. Великолепный диалог его с Чи-

чиковым в конце I главы второго тома нагляднейшим образом демонстрирует идеализм и прекраснотушние Тентетникова. «Хозяин залез в халат безвыходно, предавши тело бездействию, а мысль — обдумыванью большого сочинения о России». Труд сей ограничивался тем, что Тентетников грыз перо и покрывал листы рукописи рисунками. Он много читает. Но Гоголь довольно иронически относится к интеллектуальным занятиям Тентетникова (чтение Онегина такой иронии просто не поддаётся).

Еще важнее, что Гоголь подчёркивает массовость этого типа: «Андрей Иванович Тентетников принадлежал к семейству тех людей, которых на Руси много, которым имена — увальни, лежебоки, байбаки и тому подобное». И далее Гоголь ещё более расширяет социальный адрес типа: на Руси «полмиллиона сидней, увальней и байбаков дремлют непробудно» — т. е. всё поместное дворянство.

Сонливость Тентетникова — это отнюдь не онегинская хандра. Пушкин резко отделил Онегина от окружавшей его помещичьей среды; Гоголь изображает, казалось бы, то же самое, а что получается? Тентетников велел сказать полковнику Вишнепокромову, что его нет дома, и «в то же время имел неосторожность показаться перед окошком. Гость и хозяин встретились взорами. Один, разумеется, проворчал сквозь зубы “скотина!”, другой послал ему с досады тоже что-то вроде свиньи». Этот обмен любезностями был бы немыслим в «Евгении Онегине». Совершенно ясно, что при всех своих различиях Тентетников и полковник Вишнепокромов — одного поля ягоды.

Гоголь в Тентетникове гениально описал социально-психологический феномен русского безволия, порождённый подавлением личности в условиях самодержавного абсолютизма. Система отнюдь не закрывала перед дворянством путей личного успеха, но ценою карьеры было этикетно разработанное унижение и угодничество — повсюду, на любой стезе. Карамзин мог ещё спорить с Александром I. Николай Павлович не позволял этого никому. Передовая часть дворянства оказалась в тупике: дилемма «добровольное рабство или Сибирь» не оставляла никакого выбора.

Социальная инертность дворянства заражала отчасти и молодую русскую интеллигенцию. Отсутствие какой-либо исторической перспективы порождало в ней пассивность, неверие в возможность перемен.

Легенда о русской лености сложилась именно в конце самодержавно-крепостнического режима. При Петре I Европа дивилась энергии и активности русских; в XVIII веке Англия покупала в России парусину для флота и уральский металл (русская металлургия превосходила английскую); в то же время русские землепроходцы осваивали Аляску и достигали Калифорнии. Но промышленный переворот прошёл мимо России, и Европа всё дальше уходила от неё в своём капиталистическом развитии. Самодержавие подавляло всякую инициативу личности.

Пушкинская характеристика «мы ленивы и нелюбопытны» стала справедливой в 30-е годы: это не самоопределение нации, а определение эпохи. Русское безволие обусловлено самодержавным деспотизмом, крепостным правом и культурно-экономической отсталостью.

Для финансовой политики Николая I и его министра Канкрин типично опасливое недоверие к частной инициативе; они предпочитали государственное строительство железных дорог и ограничивали возможности буржуазного развития страны. Канкрин выступал против развития частных состояний. Чуть ли не единственным путём накопления капиталов была позорная откупная система. Вследствие насильственного торможения экономического развития, патриархальное русское купечество и мещанство также страдало безволием и фатализмом, находя выход своей скуке только в кутежах, самодурстве и вспышках дикого озорства.

Русский народ не был пассивным, иначе правительству не приходилось бы усмирять такое множество бунтов и заполнять пахарями рудники Сибири. Но в целом николаевская Россия производила впечатление засыпающей страны. Об этом говорили не язвительные иностранцы, а русские патриоты, например, Гоголь: «Есть у русского человека враг, непримиримый, опасный враг, не будь которого он был бы исполином. Враг этот — лень, или, лучше сказать, болезненное усыпление, одолевающее русского»<sup>1</sup>.

Воплощением безволия у Гоголя был уже Подколесин в «Женитьбе»; анекдотический характер её сюжета — вне сомнения, но подобные истории случались и в жизни. В начале 30-х годов в Москве разыгралась такая история: девица Сухово-Кобылина влюбилась в своего учителя, молодого профессора Надеждина, сына сельского дьякона; они решили бежать и обвенчаться. Помощниками в рискованном деле Надеждин выбрал двух своих друзей — Николая Кетчера и Виссариона Белинского. Несколько часов эти двое сторожили на Страстном бульваре, поджидая девицу Сухово-Кобылину, но в последнюю минуту Надеждин испугался и отступил. Историю эту знала вся Москва. Кстати, другим учителем девицы был М. П. Погодин, друг Гоголя. Конечно, Подколесин — это отнюдь не Надеждин, но история свидетельствует о том, что гоголевская комедия о нерешительном женихе выразительно передаёт психологию эпохи.

Безволие Подколёсина, страх перед решением — такая же «историческая» черта русского общества, как и «лень», и черты эти взаимосвязаны. Сходную тему Гоголь гораздо глубже разработал в истории Тентетникова. В «байбаке» вспыхивает любовь к дочери генерала Бетрищева. Но фамильярность генерала оскорбляет Тентетникова, и после его резкой отповеди важному старику знакомство прерывается. Тентетников снова впадает в свой «ржавый и дремлющий ход мыслей». Появление Чичикова всё изменяет. Как ни упирается Тентетников, Чичиков примиряет его с генералом.

На этом сохранившийся текст обрывается, но мы знаем, что Улинька Бетрищева вышла замуж за Тентетникова, что он был сослан, что Улинька поехала с ним в Сибирь и что в финале его освободили по ходатайству Муразова. Таким образом, Гоголь написал историю спасения «байбака» любовью идеальной героини. Сохранившиеся тексты II тома «Мёртвых душ» впервые были опубликованы в 1855 году, но ещё ранее, благодаря нескольким чтениям Гоголя, более полным, чем уцелевшие тексты, стали литературным фактом. Из II тома

<sup>1</sup>Гоголь Н. В. Полное собр. соч. Т. XI, М., с. 338.

поэмы Гоголя родилась фабула о спасении безвольного мечтателя. Её типичный локус — помещицья усадьба или иной приют мечтателя; его спасительницей выступает идеальная русская девушка.

В судьбах фабулы важную роль сыграла повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк» (1850). В ней Писемский, прямо следуя Гоголю в сюжете и типах, исключил метод гротескно-односторонней характеристики и заменил оптимистическое решение сюжета горько-скептической трактовкой.

В таком персонаже «Тюфяка», как Масуров с его враньём, картежно-бильярдными страстями, с его шумным амигошонством легко узнать гоголевского Ноздрёва. Сваха Феоктиста Саввишна — это развитие Феклы Ивановны из «Женитьбы» Гоголя. Изображение русского захолустья и особенно его прекрасных дам развивает традицию «Ревизора» и «Мёртвых душ». Главный же герой повести «Тюфяк» Бешметев унаследовал ряд черт Подколёсина.

Этот молодой учёный, вынужденный силою обстоятельств расстаться с любимой деятельностью, страдает роковым безволием, крайней податливостью и нерешительностью. Чрезвычайно характерна сцена, когда Бешметев, уже завитой и во фраке, колеблется и раздумывает, ехать ли ему на бал, где будет Юлия Кураева; он даже пытается сослаться на нездоровье, но сестра заставляет Бешметева ехать, как Кочкарев заставил Подколёсина.

«Тюфяк», несмотря на широкие заимствования у Гоголя, явился произведением вполне оригинальным. Павел Бешметев наделён умом и сердцем. Безволие Павла снижает его ценность как героя, и он, конечно, лишён обаяния Бельтова или Рудина, но как художественный тип Бешметев очень силён. И сам этот тип, и определение «тюфяка» близки к гоголевской характеристике «байбаков», данной ещё в I томе «Мёртвых душ». Но Бешметев изображён не сатирически, а сочувственно.

Повесть «Тюфяк» оказала сильное влияние на русскую прозу, по всей день изученное недостаточно.

Так, великолепно написанное объяснение Бешметева с женой в главе XV («Павел всё узнал») было использовано Тургеневым в «Дворянском гнезде» и Толстым в знаменитом эпизоде Пьера и Элен в «Войне и мире». Развратная жена нагло высмеивает «подозрения» простоватого мужа, но вдруг он взрывается и становится страшен; Толстой сделал этот эпизод несравненно сильнее и эффектнее, но его связь с «Тюфяком» Писемского несомненна.

Пошлый, циничный кутила Масуров и его несчастная жена, ради детей несущая крест этого брака, прямо предвеляет чету Облонских в «Анне Карениной».

Уже это позволяет определить «Тюфяк» Писемского как одно из узловых произведений русского литературного процесса, т. е. произведений, на долю которых выпала особая посредническая функция. Но, кроме указанного, «Тюфяк» прямо предшествует «Обломову» Гончарова.

Вот как тётушка Перепетуя Петровна обращается к Бешметеву: «— Здравствуй, Паша! Полно, нечего одеваться-то, и в халате посидишь. Что у тебя какая нечистота в комнате?»

Пол не вымыт; посмотри, сколько на столе пыли; мало что ли, батюшка, этих оболтусов-то?»

Она бранит племянника: « — Лентяй ты, сударь, этакий тюфяк. . . »

Целый ряд деталей у Писемского предваряют характеристику Обломова, равно как сцена, в которой влюблённый Павел пожирает глазами Юлию, играющую на фортепиано и поющую романс. Только Ольга Ильинская будет петь итальянскую оперную арию.

От гоголевских «байбаков» происходит и Бешметев, и связанный с ним Лаврецкий из «Дворянского гнезда», и Обломов. Кстати, генетическое родство образов Лаврецкого и Обломова (оба происходят от Гоголя и Писемского) много проясняет в знаменитейшей литературной кляузе эпохи — жалобе Гончарова на Тургенева (и причем проясняет в пользу последнего).

Гоголевская фабула о безвольном мечтателе, спасаемом любовью самоотверженной идеалистки, т. е. история Улиньки и Тентетникова, видимо, не была известна Писемскому в период создания «Тюфяка». К тому же она требует героического женского образа, тогда как «идеальность» противоположна мировоззрению и методу Писемского. Только Гончаров мог поверить в идеальную героиню, окружить её романтическим обаянием и наделить одухотворённой любовью к «байбаку». В «Тюфяке» ничего подобного нет: брак Бешметева оборачивается трагедией, и он умирает от горя.

Классическую форму фабула о безволии мечтателя получила в «Обломове». Творческая история этого романа — сама по себе роман. После известного рескрипта Назимову от 20 ноября 1857 года, открывшего эру гласной подготовки к крестьянской реформе, антитеза «деятели» и «лишнего человека» стала общим местом русской критики. Впервые за тридцать лет открылась возможность легальной общественной деятельности, в основном связанной с подготовкой реформ. Оказалось, однако, что дворянство «отвыкло» от общественной деятельности и теперь с трудом навёрстывало своё отставание — или в губернских комитетах, как Унковский и Европеус, или на государственной службе, как Милютин и Салтыков.

Если тип «лишнего человека» был чётко определён Герценом, Тургеневым, Некрасовым и другими, то с «деятелями» все обстояло намного сложнее. В «Обыкновенной истории» Гончаров вывел капиталиста-джентльмена, но сам же раскрыл ущербность его практической философии. Ориентация на Англию, основной рынок русского хлебного экспорта, была типична для большей части русского помещичьего дворянства, которое в своё время свалило Сперанского за измену этому курсу. Помещики-англоманы были очень мало похожи на пресловутую «джентри», восхваляемую Михаилом Катковым. Русская литература от Грибоедова до Толстого осмеивала эту англоманию.

«Лишнему человеку» нередко противопоставлялся не деятель новоевропейского типа, а самобытный русский ум, по-европейски образованный, но критический, порою даже насмешливый и вполне независимый. В принципе люди такого типа несравненно ценнее для русской культуры, чем «англоманы» (и помещики, и новые буржуа). Однако литература мало развила этот тип. Мудрые резонёры вроде герценовского доктора Крупова или тургенев-

ского Лежнёва в романе «Рудин» слишком напоминали назидательного Муравья из басни Крылова. Читателей же скорее интересовала Стрекоза.

Писемский в «Тысяче душ» выпустил энергичного героя на ниву общественной деятельности, но ничего хорошего из этого не получилось. А главное, ни культурный делец, ни «идейный» карьерист не достигали духовного уровня «лишнего человека».

В духе расхожей антитезы человека дела и мечтателя был прочитан и Обломов. Симметрически-наглядная диспозиция характеров обрадовала читателей своей ясностью и понятностью, вследствие чего роман так и не был понят. Критические оценки были очень высокими, но сразу же разошлись по смыслу.

Роман был начат в пору близости Гончарова с Белинским (1847). Великий критик приветствовал «Обыкновенную историю», но счёл финальное перерождение романтика в дельца неудачей автора, оспорил способность Александра Адуева приспособиться к Петербургу и преуспеть: скорее он мог бы «заглохнуть. . . в апатии и лени». Историки литературы согласны в том, что эта критика побудила Гончарова начать второй вариант судьбы дворянского романтика — роман «Обломов».

Книга складывалась под сильнейшим влиянием традиций русского фольклора и русской литературы. В «Сне Обломова» (1849) излагаются сказки няни, сильно западавшие в душу барчонка: Милитриса Кирбитьевна, Емеля-дурачок, лубочные романы и даже былины киевского цикла, давно забытые в Центральной России (няня, видимо, была весьма подготовленным фольклористом). Она «влагала в детскую память и воображение Илиаду русской жизни», торжественно говорит Гончаров. Мечтательность Ильи Ильича воспитана русским фольклором.

Но эти сказки служат косвенным указанием на фольклорное происхождение и самого типа Обломова: не случайно упомянуты и самый ленивый сказочный герой Емеля, который даже к царю поехал на печке, и любимец народа Илья Муромец, пролежавший на печи тридцать лет; кстати, тёзка Обломова.

К источникам типа Обломова историки литературы относят и комедию Крылова «Лен-тяй», и украинские повести Нарезного, и даже «Похвальное слово сну» Батюшкова, однако решающее влияние на Гончаровский замысел оказал Гоголь.

Его Подколесин — один из предшественников Ильи Обломова, а диалоги Подколесина и Степана в начале «Женитьбы» отразились в диалогах Обломова с Захаром. Иннокентий Анненский писал в статье «Гончаров и его Обломов» (1892): «Напоминает Обломова своей нерешительностью, домоседством и Подколесин, тут же кстати и неугомонный друг, как у Обломова, и проект женитьбы»<sup>1</sup>.

Не раз уже отмечалось, что юмористическая идиллия «Сон Обломова» очень близка к «Старосветским помещикам» Гоголя. Мы находим в описании Обломовки то же неподвижное время и беспробудный сон, тот же страх перед внешними событиями и ту же

<sup>1</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979, с. 266. Далее указания на то же издание в тексте даны сокращённо: Анненский.

эпическую функцию пожирания пищи, как в «Старосветских помещиках». «Гоголь дал прототип Обломовки в усадьбе Товстогубов» (Анненский, 266).

Гоголевская шутовская идиллия породила и картину Обломовки, и идиллию другой, «петербургской Обломовки» — жизни Ильи Ильича с Агафьей Матвеевной. Обломовку автор назвал «райским уголком зелени», сжато обобщив традиционную топику усадьбы (рай, сад, «уголок»). Этот локус хорошо описал Н. Г. Евстратов: «И в природе, и в жизни обломовцев постоянно подчёркивается общее: невозмутимое спокойствие и тишина, бессобытийность, привычная повторность одних и тех же явлений, процессов, образующих замкнутый круговорот». Для жителей Обломовки характерна фаталистическая покорность жизни: «Они знали только одно движение — по замкнутому кругу с неизбежными повторениями»<sup>1</sup>.

О маленькой усадьбе Агафьи Матвеевны романист говорит: «мирный приют лени и спокойствия», «войдёшь на дворик и будешь охвачен живой идиллией». Гончаров назвал «Сон Обломова» увертюрой своего романа, но обломовская идиллия повторяется и на закате героя. Судьба Ильи Ильича закольцована и д и л л и е й, восходящей к «Старосветским помещикам» (и в романе Гончарова царит циклическое время). Сама же фабульная традиция, в которую входит «Обломов», связана с «Женитьбой» и «Мёртвыми душами». Илья Ильич и Агафья Матвеевна — такие же Филемон и Бавкида, как Товстогубы, но у «поэмы изящной любви» иное происхождение.

«Мёртвым душам» принадлежит центральное место в генеалогии «Обломова». Еще в I томе поэмы Гоголь так определил обывателей города N: «Кто был то, что называется тюрюк, то есть человек, которого нужно было подымать пинком на что-нибудь; кто был просто байбак, лежавший, как говорится, весь век на боку, которого даже напрасно было подымать: не встанет ни в каком случае».

Во II томе к «байбакам», как уже указывалось, отнесён Тентетников. Слово Гоголя, как всегда, имело успех. В «Дворянском гнезде» Михалевич ругает «байбаком» Лаврецкого. Но «байбак» — не просто бранная кличка, а имя типа. В русской прозе особый интерес вызвал не спящий обыватель, а культурный ленивец, «байбак с сознанием», по выражению того же Михалевича, т. е. безвольный и опустившийся мечтатель. Близок к этому типу и Бешметев — «тюфяк» из повести Писемского. Сама тема была не новой, но роман «Обломов» оригинален.

Почему создание его так затянулось? Мы знаем, что Гончаров работал исподволь и долго вынашивал свои замыслы. Внешней причиной большого перерыва в работе было плаванье на «Палладе» и его монументальное описание. Но, может быть, Гончаров специально уплыл с Путятиным, чтобы оправдаться перед собственной совестью в задержке главного труда его жизни? Полагаем, что в начале 50-х годов у Гончарова ещё не вполне сложился сюжет «Обломова» — была лишь исходная идиллия, тип ленивого мечтателя и проект его неудачной женитьбы. Но в 1855 году были опубликованы уцелевшие главы II тома «Мёртвых душ», и в них Гончаров после возвращения из плаванья нашёл мощный импульс для рабо-

<sup>1</sup>Евстратов Н. Г. О соотношении природы и быта в романах И. А. Гончарова, «Филологические науки», 1976, № 5, с. 21, 22.

ты над романом: «Обломов» начал быстро созревать. Второй том «Мёртвых душ» в 1852 — 1855 годах распространялся в рукописных копиях, но Гончаров в то время бороздил океаны: видимо, он прочёл книгу по возвращении в Петербург.

Внутренний процесс созревания сюжета вылился в мариенбадскую творческую вспышку 1857 года. Обломов обязан своей окончательной формой Тентетникову, а Штольц — добродетельным промышленникам Гоголя (прежде всего Костанжогло). По Анненскому, Гоголь «неоднократно изображал и мягкую, ленивую натуру, выросшую на жирной крепостнической почве: Манилов, Тентетников, Платонов. Корни Обломова сюда, по-видимому, и уходят» (Анненский, 266). Критик тут же даёт оговорку: «Тентетников и Платонов — это только эскизы, и потому сравнивать их с Обломовым совсем неправильно. Кроме того, в Тентетникове и Платонове преобладающая черта — это вечная скука, недовольство, чуждые Обломову» (там же). Но эта оговорка Анненского мало убеждает, и прав скорее А. Слонимский, что Тентетников — «первый набросок того помещичьего типа, который потом изображён был Гончаровым в “Обломове”<sup>1</sup>. В этом не остаётся никакого сомнения, если сравнить времяпровождение обоих ленивцев, их предистории и их любовные романы.

Ольга Ильинская пытается спасти Обломова, как гоголевская Улинька спасла прекраснородушного байбака Тентетникова. Но «Обломов» — это роман о неудавшемся спасении безвольного мечтателя. Он любит Ольгу, но о браке и семье не способен и думать. Это не онегинский отказ от любви, а роковое безволие, о которое разбивается идеальный порыв героини.

Ещё Добролюбовым отмечено, что упомянутый в «Онегине»:

... белянки черноокой  
Младой и свежий поцелуй —

прямо отражён Гончаровым в беглой зарисовке загорелой крестьянки, ошачливленной нежным вниманием барина. Но влияние пушкинского романа на «Обломова» преувеличено.

Ольгу Ильинскую, например, часто называют преемницей Татьяны Лариной. Вот уж явный «перебор»: Татьяна действительно любила, а Ольга? «Миссия у неё скромная — разбудить спящую душу. Влюбилась она не в Обломова, а в свою мечту. Робкий и нежный Обломов... был лишь удобным объектом для её девической мечты и игры в любовь» (Анненский, 271). На наш взгляд, Анненский тут совершенно прав. Пожалуй, в Ольге больше черт восторженной идеалистки Улиньки, с которой она совпадает и по сюжетной функции (спасение безвольного мечтателя). «Поэма изящной любви» рядом внешних черт обязана пушкинской традиции, но её основной исток — любовь Улиньки и Тентетникова. Эта любовь развёрнута на фоне весеннего парка с благоухающей сиренью (то и другое — из традиции «усадебного романа»). Но Обломов равнодушен к красоте природы. Точно так же поэтичная, изысканная Ольга ему не пара; для него естественна любовь к полногрудой мещаночке с вкусной фамилией «Пшеницына». Не без оснований А. Цейтлин усмотрел в ней параллель

<sup>1</sup>Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 томах. Т. V, М., 1959, с. 561 (примечания).

с Ольгой Лариной: в Агафье Матвеевне «как бы реабилитирована Ольга»<sup>1</sup>. Точнее говоря, Гончаров в духе пушкинского романа изобразил взаимопредназначенность усадебного романтика и стихийной женственности, мудрость которой ничем не обязана культуре.

Илья Ильич — такой же усадебный романтик, как Ленский, но ещё более как Тентетников. В Обломове автором подчёркнута его инфантильность: кротость, доброта, наивность, любовь к вкусной еде, изнеженное пухлое тело и, наконец, инстинктивное влечение к типу женщины-кормилицы с её самоотверженной заботливостью и материнскими формами. Обломов — это большой ребёнок, обаятельный своей детской чистотой и простодушием. Его университетский энтузиазм, культ Гёте, Шиллера, Байрона роднят его с Ленским, а неудавшаяся служба, апатия и негодование против действительности — с Тентетниковым. В Обломове нет ни на волос скептицизма и иронии. Его, как и Тентетникова, просто невозможно ставить в один ряд с Онегиным.

Именно это сделал Добролюбов в статье «Что такое обломовщина». Она содержит блестящий анализ социально-психологического феномена «обломовщины» и сыграла большую роль в истории русской общественной мысли. Устами Добролюбова революционные демократы объявили исчерпанной всю предыдущую культурную фазу и провозгласили начало нового этапа освободительного движения. Таким образом литературно-критический анализ «Обломова» и мысли по поводу романа послужили Добролюбову предлогом и шифром политического манифеста.

Но мы сегодня свободны от задачи вытеснения дворянского либерализма из общественного движения, что позволяет нам анализировать роман «Обломов» *sine ira et studio*. По Добролюбову, Обломов — это «лишний человек», низведённый с высокого пьедестала на мягкий диван. За это «низведение» Добролюбов и восхваляет роман, относя при этом к «лишним людям» интеллектуальных скептиков Онегина и Печорина. Несмотря на лёгкие оговорки, критик выстраивает в одну линию Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина, Агарина и Обломова, как героев, на которых крепостничество наложило «неизгладимую печать бездельничества и дармоедства»<sup>2</sup>.

Сам Гончаров, приятно изумлённый одобрением Добролюбова, признал его анализ совершенно правильным, хотя впоследствии проговорился, что при создании «Обломова» ни о чем подобном не думал<sup>3</sup>.

Анализ «обломовщины» и «лишних людей» у Добролюбова отмечен влиянием преобладавшего тогда понимания Пушкина как патрона либерализма и чистой поэзии — в противовес Гоголю, кумиру демократии и «отцу» социально-критической литературы. Сегодня мы такую антитезу считаем упрощающей и схематичной, но Добролюбов её в общем разделял. В духе этой схемы и в силу недооценки гоголевского элемента в «Обломове», он возводил и тип Обломова, и «лишних людей» к Онегину и Печорину. Последнюю связь

<sup>1</sup>Цейтлин А. «Евгений Онегин» и русская литература. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.-Л., 1941, с. 352.

<sup>2</sup>Добролюбов Н. А. Собрание сочинений в 9 томах, Т. IV, М.-Л., 1962, с. 328. Далее ссылки на эту статью даются в тексте по тому же изданию.

<sup>3</sup>Гончаров И. А. Собр.соч. в 3 тт. Т. VIII, М., 1955, с. 71.

задолго до «Обломова» декларировали критики либерального лагеря — Дружинин и Дудышкин. Но это — тоже упрощение. Как в жизни Станкевич, Грановский, Боткин и прочие либералы 40-х годов не наследовали Пестелю и Рылеву, так и в литературе «лишние люди» не были преемниками Онегина и Печорина. То была не преемственность, а трагически насильственная смена поколений, выдвинувшая принципиально новый тип.

К чести Добролюбова нужно сказать, что он видел главные черты Обломова в «совершенной инертности, происходящей от его апатии ко всему, что делается на свете», а черты людей, подобных Рудину, — в страстной «жажде деятельности». Добролюбов подчёркивал, что его интересует не столько «личность Обломова и других героев», сколько «живой современный, русский тип», порождённый «обломовщиной» (314); при этом «тип» он понимает скорее социологически, чем литературоведчески. С полным правом «закрывая» дворянский период освободительного движения, критик крупно обобщил всех его литературных героев. Объясняя Обломовым и Рудина, и Онегина, он превратил «обломовщину» в общую формулу и для дворянской революционности, и для дворянского либерализма, что неверно.

Аполлон Григорьев усмотрел в восхитившем его «Сне Обломова» то зерно, из которого родился весь роман, но не принял ни гончаровской иронии, ни типов Штольца и Ольги<sup>1</sup>. Многие критики, вопреки авторской тенденции и авторитету Добролюбова, восприняли Обломова как лицо положительное. Стереотип восприятия наложился на непривычное литературное явление. Обломов — вовсе не положительный герой, таким можно назвать Штольца, но зато Обломов для Гончарова — интимно близкий, любимый герой.

Герцен, невольно покорённый логикой Добролюбова, принял почти всю его интерпретацию «Обломова»: поверил, что целью Гончарова было развенчание «лишнего человека»; принял соединение своего Бельтова и тургеневского Рудина в одну линию с Онегиным и Печориным, но зато категорически отказался допустить в эту когорту Обломова. Поэтому, доверяя добролюбовскому анализу романа, Герцен проникся живейшей ненавистью к этой книге и даже обругал её «физиологическим описанием невских мокриц», хотя ничего «невского» (т. п. петербургского) в «Обломове» нет. В статье «Very dangerous!!!» Герцен обрушился на Добролюбова, оскорбившись за «слабых мечтателей, сломавшихся без боя»<sup>2</sup>, т. е. за старые заслуги передового дворянства. Водораздел за и против «лишних людей» отразил классовую стадильность освободительного движения в России. В политическом (самом важном) аспекте спора прав был Добролюбов, а не Герцен с его злостным и вздорным намёком насчёт «Станислава на шею».

Но Герцен совершенно прав, отказываясь признать Обломова логическим завершением «лишних людей» — начиная с Онегина. И Бельтов, и тургеневские романтики продолжают линию Ленского, а не Онегина. Кроме того, Обломов сильно отличается и от «лишних людей» Тургенева, он стоит посередине между ними и гоголевскими «коптителем неба». Справедливо, что «Обломов не даёт впечатления пошлости. В нем нет самодовольства, этого главного признака пошлости» (Анненский, 269). Но самодовольства не было ни в Тентет-

<sup>1</sup>Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 325–329.

<sup>2</sup>Герцен А. И. Собрание сочинений в 30 т. М., 1954–1964, т. XIV, с. 118.

никове, ни в Бешметеве. Русский «байбак», он же «тюфяк», отличен и от миргородских обывателей, и от «лишних людей».

Гончаров обожал Пушкина и называл только его своим учителем. Он утверждал: «Гоголь на меня повлиял гораздо позже и меньше...» Но здесь, пожалуй, мы имеем дело с редким случаем, когда сознательная ориентация писателя уступала его более «инстинктивным» пристрастиям. Впрочем, он сам заявил в статье «Лучше поздно, чем никогда»: «Школа пушкинско-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал».

Трудно определить то коренное, «антропологическое» отличие героев Гоголя, Писемского и Гончарова от героев Пушкина и Тургенева, которое все мы чувствуем, но о котором порой забываем. В гоголевской традиции преобладает стихийно-сенсуалистский подход к человеку; чувственные ощущения, телесность и конституция закладываются в основу образа, страсти сводятся к аппетитам, человек рассматривается извне. В пушкинской традиции герой несравненно «идеологичнее», на всём его поведении и самопонимании лежит печать культуры (причём определённой культуры, а не просто образованности); даже в портрете глаза, манера речи, интонация преобладают над более «телесными» определениями.

Когда Чичикова начинают принимать за Наполеона, то имеется в виду внешнее сходство, рост и склад фигуры, т. е. позднее брюшко Наполеона, его силуэт пингвина. А Германн в «Пиковой даме»? У него, по словам Томского, «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»; Лизу поразило его сходство с Наполеоном, когда он сидел, «сложив руки и грозно нахмурясь». Различный подход к образу человека тут бросается в глаза.

У Гоголя и Гончарова характер героя сказывается в том, как он ест; герой Пушкина и Тургенева практически «не ест». Обломов — наглядно телесный, чувственный, и еда для него — чистая поэзия.

В своём романе Гончаров внешне осудил, но бессознательно прославил умирающий дворянский идеализм с его «врождённой» усталостью, пассивным неприятием жизни, как об этом очень сильно сказал М. Пришвин в записи от 15 апреля 1921 года, хотя нельзя согласиться с его оценкой романа в целом<sup>1</sup>. Сопоставим его мнение с мнением Анненского: «В Обломове поэт открыл нам свою связь с родиной и со вчерашним днём, здесь и грёзы будущего, и горечь самосознания, и радость бытия, и поэзия, и проза жизни; здесь душа Гончарова в её личных, национальных и мировых элементах» (Анненский, 265). Эта оценка представляется нам верной.

Печальный юмор «Обломова» есть героизация осмеянного. Всё, что сказано Гончаровым хорошего о своём герое, Добролюбов счёл «большой неправдой»: «Нет, нельзя так льстить живым, а мы ещё живы, мы ещё по-прежнему Обломовы» (339). Сегодня этот резон устарел, для нас доброта Обломова — это правда, и Захар в эпилоге оплакивает его нелживо. В патриархальном быту ещё были возможны искажённо-человеческие отношения (поэзия «слуги и господина»). В буржуазном обществе отношения между людьми заменяются от-

<sup>1</sup>Пришвин Михаил. Записи о творчестве. В кн. Контекст-1974, М., 1975, с. 323–324.

ношениями между вещами, приказы отдаёт конвейер, а плату выдаёт счётная машина: все стало прогрессивнее — и бесчеловечнее. Рыцарь такого прогресса Штольц оставляет читателя равнодушным, ибо сам автор холоден к нему. Рационально-дидактическая установка романа противоречит симпатиям автора к национальным идеалам и старинному бескорыстию. Конечно, обломовщина пагубна и смешна, но в улыбке автора светится слеза: ленивый герой осмеян любовно и оплакан искренне. Не зря же умная Ольга в финале тоскует среди выписного комфорта. Что-то выпало из её жизни: не с кем мечтать, некого спасать. . . А русская героиня не годится для средневропейского благополучия.

Правда, Штольц призывает её к «смирению» и всё ей разумно объясняет; благодарная жена тут же бросается ему на шею, «как вакханка». Этот пассаж, на наш взгляд, звучит фальшиво. Гончаров насильственно останавливает духовное *perpetuum mobile* Ольги, чтобы закруглить роман.

Нирвана Ильи Ильича — пассивный отказ от участия в «бессовестной эпохе». «Обломов» — не столько осуждение лентяя, сколько осуждение уходящей эпохи в сочетании с лирическим апофеозом хрустальной души, загубленной этой эпохой. Роман добил аргументацию консерваторов и уничтожил романтико-идеалистическое самопонимание в душах читателей, показав — пусть даже с великой теплотой и грустью — изжитость усадебной культуры, комичность принципиального упорства мечтателей, которые добровольно предпочитают смертельный покой постели отвратительной исторической практике. Противоречивость авторской позиции Гончарова, который и призывал буржуазный прогресс и боялся его, обусловила несмолкающие споры вокруг романа «Обломов». Но в его общей высокой оценке опять-таки прав Добролюбов, а не его оппоненты.

У Гончарова фабула о безволии мечтателя характеризуется самоизоляцией героя в иллюзорном мире мечты и попыткой идеальной героини вырвать мечтателя из этого мира. Но решение конфликта после второго тома «Мёртвых душ» (которым мы в целом не располагаем) никогда не было позитивным, оптимистическим.

«Обломов» оказал сильное влияние как на русскую литературу, так и на русскую культуру вообще. Чисто литературное влияние романа выразилось в сложной диалектике притяжений и отталкиваний.

Несмотря на высокую оценку образа Ольги Ильинской, данную Добролюбовым, эта героиня в общем не привлекала сердец читателей.

Очевидно, многие чувствовали слишком «программный» характер её любви к Обломову, столь резко отличающий её от Татьяны Лариной. Русские писатели в последующих отражениях той же фабулы поставили под сомнение любовь идеальной героини.

Достоевский всегда относился к Гончарову с холодным уважением, ценя его талант, но совершенно не разделяя его принципов типизации действительности, о чём у них однажды произошёл довольно крупный спор<sup>1</sup>. В «Братьях Карамазовых» мы находим резонанс

<sup>1</sup>См. Из архива Достоевского. Письма русских писателей. М.-Пг, 1923. См. также спец. статью: И. А. Битогова. Роман Гончарова «Обломов» в художественном восприятии Достоевского. В кн. Достоевский. Материалы и исследования. Т. II, Л., 1976, с. 191–198.

полемического отношения Достоевского к творчеству Гончарова. Гордая красавица Катерина Ивановна, генеральская дочь и восторженная идеалистка, продолжает гоголевскую Улиньку и Ольгу Ильинскую. Катя вовсе не любит Дмитрия Карамазова, как пытается себя порою уверить, она лишь одержима чувством нравственного долга. Катерина Ивановна считает, что должна «спасти» его от нравственного падения. Катя любит Ивана, а Митю она бессознательно ненавидит. Эксперимент с тремя тысячами, которые она дала Мите для отправки по почте и о которых намеренно его не спрашивает, — это изощрённая психологическая пытка. Катя стремится подавить Митю благородством, и между ними идёт надрывная и неестественная «борьба великодуший».

Поведение Кати крайне литературно. Моделью этого поведения послужило отношение Улиньки к Тентетникову во II томе «Мёртвых душ». Гордая, нервная, порывистая Катя и внешне напоминает дочку генерала Бетрищева.

Но Улинька ведь на самом деле любила Тентетникова и доказала это, поехав с ним в Сибирь. Катя же только играет литературную роль, которой она не выдерживает, как не выдержала и Ольга Ильинская.

Во время суда над Митей Катя срывается с роли и в приступе истерической мстительности выкладывает записку Мити, главную «улику» в несправедливом обвинении. Вместо того, чтобы спасти Митю, она его погубила (слово самого Мити).

Таким образом, Достоевский отнюдь не пародирует гоголевскую Улиньку, но дискредитирует её благовоспитанных подражательниц, светских девушек типа Ольги Ильинской, не способных к подлинной любви и только играющих роль «спасительниц».

Митя Карамазов — отнюдь не «байбак», он не страдает безволием и апатией. В целом его история относится к другой фабуле (возрождение грешника). Катя Верховцева — не из тех, кто способен спасти других людей; её благородные книжные идеи — слишком тонкий покров на изломанной, страстной и мстительной душе. Таким образом, фабула о спасении безвольного мечтателя любовью идеальной героини входит в «Братьев Карамазовых» как ложный мотив, сочиняемый самой героиней, или как принятая ею на себя литературная роль. Такая трактовка мотива бросает ретроспективный свет и на роман «Обломов». В самом деле, Ольга Ильинская и не могла спасти Илью Ильича по недостатку любви; подлинной героиней оказалась столь далёкая от идеала дородная русская баба. Она бы и в Сибирь за ним поехала, если бы это было нужно; она заложила свои жемчуга, чтобы он ни в чём не терпел нужды, и даже не заикнулась ему о денежных затруднениях. Может быть, это слишком рабская любовь, но это всё же любовь, а не «идеология».

Трактовку той же фабулы как ложного мотива мы находим и у Чехова. Его замечательная повесть «Моя жизнь» (1896), несмотря на бытовую разветвлённость и мелкую детализированность сюжета, в основном строится как судьба героя-рассказчика, выпавшего из своей социальной среды. Питая отвращение ко всем «приличным» видам жизнедеятельности, молодой дворянин Мисаил Полознев «опускается» до физического труда, становится маляром. Весь город считает его пустым мечтателем и неудачником, а иные — даже преда-

телем дворянского сословия. Анюта Благово любит Мисаила, но не смеет даже проявить публично малейший интерес к отверженцу общества.

И вот этот маляр, пария и посмешище города, встречает яркую смелую девушку — Машу Должикову, дочь богатого инженера и предпринимателя. Она выражает ему сочувствие и считает его интересным человеком. Вскоре мы различаем в ней знакомые черты традиционной русской героини-идеалистки. Маша замечательно поёт, и её пение — постоянный признак этого типа в традиции.

Но любовь Маши Должиковой к Полозневу — такая же литературная роль, как и у Кати Верховцевой. Маша играет, и в повести несколько раз подчёркнуто, что она превосходная актриса. Играет она всерьёз и даже выходит замуж за Полознева — «спасает» его. Но брак их оказывается коротким, потому что трудной жизни и серьёзности Мисаила она не выдерживает. Сначала она уезжает в Петербург — якобы ненадолго, а затем присылает мужу ласковое письмо с просьбой о разводе. Полознев трезво оценивает свою бывшую жену и её любовь: «Все лучшее в мире. . . было к её услугам и получалось ею совершенно даром, и даже идеи и модное умственное движение служили ей для наслаждения, разнообразия ей жизнь, и я был лишь извозчиком, который довёз её от одного увлечения к другому».

Маша, по сути дела, предала Мисаила Полознева, как Катя — Митю Карамазова. Чехов несравненно сдержаннее, «скромнее» Достоевского, но следует ему, трактуя спасение мечтателя героиней-идеалисткой как ложный мотив, как литературную роль Маши.

Чеховская повесть открывается скандалом Полознева с начальником, а далее следуют увещевания отца, в которых выразилось полное непонимание и которые прямо восходят к аналогичному эпизоду II тома «Мертвых душ». Уже это доказывает, что Чехов здесь использовал историю Тентетникова. Но есть и более важный эпизод — отношения молодой четы Полозневых с крестьянами, которые грубы, неблагодарны, обманывают «помещиков» и т. п., доводя Машу до окончательного разочарования: всё это уже написано полустолетием раньше, всё так же было с Тентетниковым.

На фоне этой открытой, почти цитатной преемственности резко выступает принципиальное отличие. «Моя жизнь» — это смысловая конверсия фабулы о спасении мечтателя: Мисаил не «байбак», а труженик, обладающий тихим волевым упорством (которое он называет «терпением»). Маша — вовсе не самоотверженная идеалистка, а пожирательница жизни. Её «эпизод» с Мисаилом и её элегантно предательство выражают потребительское жизнелюбие и дискредитируют дамскую игру в идеализм. Здесь, как и во многих других случаях, Чехов «закрывал» банальную фабулу.

Однако такое «закрытие» не исключало возможности творческого развития первоисточников. В XX веке фабула о спасении мечтателя возродилась у писателей, стремившихся к переосмыслению традиций.

Повесть В. Набокова «Защита Лужина» (1930) изображает трагедию шахматиста, гениальность которого граничит с безумием. Лужин живёт в воображаемом и предельно абстрактном мире; единственные материальные предметы, допущенные в его мир — это шах-

матные фигуры, но ведь они сами — только знаки условных игровых отношений. Крайняя концентрация Лужина делает его исключительным, сверхклассным игроком, но в то же время — крайне ущербной личностью. Он смешон, нелеп, инфантилен, он не годится для реальной жизни и не замечает её. Наконец, он перестаёт воспринимать даже спортивные правила, поскольку относится к игре, как эстет: она для него реальнее жизни.

Заболевающего гения пытается спасти самоотверженная женщина. Но брак не может вытащить Лужина из его шахматного безумия. Всё глубже погружаясь в прекрасный мир безумия, всё нетерпеливее отталкивая притязания отвратительной реальности, Лужин в конце повести кончает жизнь самоубийством. Заглавие повести имеет двойной смысл: во-первых, это изобретённая Лужиным шахматная защита (терминологический смысл); во-вторых, Лужин защищается от вторжения людей в царство его внутренней свободы (философский и психологический смысл).

«Защита Лужина» написана в типичной для Набокова облегчённо-прустианской манере, но фабула повести — гоголевская: герой буквально выпрыгивает из окна, как Подколесин, только окно это расположено гораздо выше, чем в «Женитьбе». Повесть Набокова пронизана чувством обречённости мечтателя.

Наконец, мистико-фантастическую версию фабулы создал М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» (1940). Композиция романа весьма сложна: роман о Христе и Пилате, повествуемый попеременно то Мастером, то Воландом-дьяволом, искусно встроен в гротескные приключения дьявола и его свиты в Москве 30-х годов. Но в центре сюжета, организуя всё повествование и скрепляя его разные планы, последовательно проводится история любви Мастера и Маргариты. Генезис этого л и р и ч е с к о г о сюжета наименее изучен нашими исследователями, обратившими основное внимание на сюжет о Христе и на приключения дьявола<sup>1</sup>.

Мастер — это мечтатель, живущий в мире иллюзии, чуждый окружающей его реальности и не способный сопротивляться её ударам; единственным убежищем для него оказывается психиатрическая больница. Выше мы рассматривали роман Булгакова в связи с фабулой о мудрости безумца и в частности — с чеховской «Палатой № 6», но сюжетная функция Маргариты от другой традиции. Это героиня-спасительница, готовая на всё ради любимого человека. Чтобы вырвать его из госпиталя (по сути дела — вообще из враждебного мира), Маргарита принимает роль королевы бала у Сатаны.

В награду за это Воланд возвращает ей любимого, и Маргарита начинает с мастером новую жизнь. Но жизнь эта слишком мелка для них; поэтому, выполняя божью волю, дьявол забирает влюблённых с собой из их московской квартиры и доставляет к месту их вечного покоя. Это и не ад, и не рай, и не чистилище, это вечное состояние остановившейся жизни вдвоём — вне времени и вне изменений.

<sup>1</sup> Наиболее ценны в свете нашей проблематики работы советских учёных: Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Вопросы литературы, 1976, № 1; Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (об источниках действительных и мнимых). Русская литература, 1976, № 4.

Из романа видно ясно, что переход к «покою» означает для Мастера и Маргариты физическую (материальную) смерть, но это не вызывает никакого сожаления или скорби Булгакова.

Вот верные любовники, простившись с Воландом и его свитой, идут к своему таинственному приюту, и Маргарита говорит: «... — Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское стекло и вьющийся виноград, он поднимается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я».

В сущности, это идиллия, но под нею таится глубокое отчаяние человека, смертельно уставшего от жизни. Такого вечного отдыха просил себе Булгаков, ибо Мастер — это он сам.

Такова основная история фабулы о спасении мечтателя. Она была создана Гоголем во II томе «Мёртвых душ» как параллель к фабуле о возрождении грешника. Русский реализм оспорил историю Улиньки и Тентетникова: в «Обломове» спасение невозможно по причине крайнего безволия мечтателя, Достоевский и Чехов поставили под сомнение тип идеальной героини, «спасительницы». Самый мрачный вариант фабулы создан Набоковым. Наконец, Булгаков в своём лучшем романе романтически прославил новую героиню, отнюдь не идеальную, но великую в своей самоотверженности: только он показал спасение мечтателя — но не для жизни среди людей, а для потустороннего «покоя».

Этой печальной идиллией кончается роман Булгакова, но не история фабулы. В 1980 году Владимир Орлов опубликовал в «Новом мире» свой фантастико-аллегорический роман «Альтист Данилов», в котором «опустившегося демона» Данилова спасает от физического уничтожения его демоническая возлюбленная, а от нравственной капитуляции — земная. Сюжет романа не сводится к рассмотренной выше фабуле, однако она, несомненно, составляет пружину действия в этой странной истории, которая за внешними приёмами Курта Воннегута скрывает мощное влияние Гоголя и Булгакова. Но фабула, созданная Гоголем, здесь уже не играет самостоятельной роли; цикл её относительно прямого развития, видимо, завершился на вышеуказанном чеховском опровержении. Заметим, что Лужин, булгаковский Мастер и альтист Данилов — это уже не просто мечтатели, а преследуемые жизнью гении. Традиционная фабула после Чехова перешла в иное качество; начался новый цикл.

## Заключение

В каждой национальной литературе, начиная с некоторого порога зрелости, складывается основной фабульный фонд (репертуар). Его специфическое содержание определяется национальным мифом — культурно-значимым присутствием эпически идеализированного прошлого, фольклором и уровнем социально-исторического развития нации. Коль скоро

такой фонд создан, внешние заимствования становятся менее важными; «мировые сюжеты» осваиваются в духе уже определившейся национальной традиции.

Например, английская литература достигла этого порога в начале XVIII века, когда сложился миф о «доброй старой Англии», т. е. о елизаветинской эре. Завершился период континентальных влияний, Англия уже имела елизаветинскую драму, плутовской роман, эпос Мильтона, пуританскую аллегорию; масса фольклорных и библейских элементов вошла в литературу. После «славной революции» (1688) началось развитие в принципе буржуазной культуры. Фабульный фонд новой английской литературы стал базой вполне самобытных традиций.

Русская литература достигла этого порога в 30-е годы XIX века; окончательно — с выходом «Мёртвых душ» (1842). В это время сложился основной фабульный репертуар новой русской литературы, резко отличный от древнерусской фабулистики. Определяющим мифом послужила петровская эпоха, с необходимостью идеализированная Пушкиным (причём как историк он вовсе не идеализировал Петра, но прекрасно понимал разницу задач историка и поэта). С Петром I связано самопонимание России уже не как хранительницы священного завета, а как новой мировой нации; прежнее самопонимание отчасти сохранялось, что обусловило конфликтность национальной мысли.

Пушкин и Гоголь ввели в литературу творчески преображённый фольклор. Русская история этого времени определяется войной 1812 года, движением декабристов и нарастающим кризисом самодержавно-крепостнической системы. Для России характерна слабость буржуазии. Противоречивое взаимовлияние европеизированной дворянской культуры и крестьянской национальной стихии обусловило большую оригинальность русской литературы, которая в лучших своих свершениях была народной.

Реформа литературного языка, новая система жанров и стилей и создание национального фабульного репертуара (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) означали превращение русской литературы в литературу нового типа, развивающуюся по преимуществу на собственной основе и потому представляющую большую общечеловеческую ценность.

Значение Пушкина исключительно. Он создал национальный миф и национальную героиню — необходимые элементы в культуре каждого европейского народа. На базе «Истории» Карамзина и собственных исследований Пушкин дал поэтически осмысленное отображение русского прошлого. Он гениально претворял русский фольклор и с ним рядом творил свой «литературный фольклор» из русских и мировых источников. Перевоплощаясь в стили разных эпох и народов, Пушкин оставался самим собой. Он обладал несравненным чувством меры, которое позволяло ему сохранять русскую классическую форму и в римских стилизациях, и в «Подражаниях Корану». Разнообразные литературные источники осваивались им внутренне-полемически.

Им создано ядро русского фабульного репертуара. «Евгений Онегин» дал начало «усадебному роману» — фабуле об утраченном рае патриархального прошлого с центральной антитезой интеллекта и любви, с противостоянием скептика и энтузиаста, с апофеозом но-

вой героини. В дальнейшем, когда в России сложились условия, типологически сходные с эпохой Реставрации во Франции, т. е. в последекабрьскую эпоху, восторжествовало романтическое самопонимание личности. Тип скептического и в то же время волевого героя декабристской эпохи (Онегин и Печорин) был исторически изжит, и в усадебном романе на первое место выдвинулся разочарованный энтузиаст, горько рефлектирующий романтик — «беспольный» (у Герцена) или «лишний» (у Тургенева) человек. В таких персонажах, как Бельтов, Нагибин, Чулкатурин, отразились черты либералов-идеалистов 40-х годов. Но кульминацией фабульной традиции стал роман «Отцы и дети», в котором на новом историческом этапе совершается трагическое возвышение скептика. Онегин и Базаров приобрели значение эпохальных национально-культурных символов, тогда как образы «лишних людей» остались отражением давно пройденной фазы. В скептицизме Онегина, Печорина, Базарова выразился дух исканий, тогда как отчаяние «лишних людей» означало лишь их самоизоляцию. Смешение Онегина и Печорина с «лишними людьми» в свете сравнительной истории фабул представляется исторически ошибочным.

Косвенным образом «роман русской усадьбы» повлиял и на Толстого, особенно на «Войну и мир». Завершением этой фабульной традиции явился «Дом с мезонином» Чехова. Для всей традиции, особенно для Тургенева и Чехова, характерно постоянное взаимоотражение литературы и жизни: как только общество утилизирует культурный символ, превращая его в стереотип поведения, литература резко реагирует на такое бытовое снижение символа и клеймит опошление искусства в быту. Тогда возникают «Бретёр» Тургенева, «Дуэль» Чехова (разоблачение обывательского подражания «лишним людям»), «Три сестры», «Дом с мезонином» (где Чехов раскрывает бессердечие «фальшивой Татьяны»). Усадебный роман развивался в теснейшей связи с русской исторической действительностью.

Однако по силе воздействия с ним соперничает фабула об ограблении бедняка, связанная не с патриархальной усадьбой, а с Петербургом, превращённым в фольклорно-символический образ. Уже в «Станционном смотрителе» смысл и содержание жизни «маленького человека» отняты у него не красавцем-гусаром, а новым мировым порядком, который воплощается в Петербурге и характеризуется беспощадным подавлением личности. Поэма «Медный всадник» возвысила эту фабулу до небывало острого трагизма и философской проблемности. Особенно тревожащим моментом поэмы была сама нерешённость и в свете пушкинской эпохи нарезрешимость проблемы. Для последующей литературы оказалось необходимым определённое решение — поэтому фабульная традиция окончательно оформилась в «Шинели». Эта пушкинско-гоголевская фабула развивается в ряде произведений Достоевского, Лескова и других писателей. К ней наиболее приложимы слова поэта П. Антокольского: «Пушкин оказался счастливым в передаче победного венца. Его наследниками были Гоголь и Достоевский»<sup>1</sup>.

Соотношение «усадебной» и «петербургской» фабул глубоко символично. Вымирающая усадьба (а в поэзии Некрасова параллельные, но не тождественные ей «забытая деревня»,

<sup>1</sup> Антокольский П. Образ времени в поэзии Пушкина (Заметки и наблюдения). В кн.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 11.

затерянное «небогатое село») противопоставляется трагическому Городу, жизнь которого этически нереальна. Последним и обусловлена фантастичность, призрачность Петербурга в русской классике. Москва, город общерусской судьбы, никогда не включалась в подобные противопоставления. В исторической перспективе объективное противопоставление усадьбы и Города раскрывает свой смысл как горестное прощание с изжившей себя патриархальностью и одновременно неприятие буржуазной цивилизации.

Третья из больших пушкинских фабул, обозначенная нами как «любовь среди народной войны», создана в мужественно-оптимистической «Капитанской дочке». Контрастную параллель к ней составила трагическая национальная эпопея «Тарас Бульба». Кульминацией пушкинской линии в этой традиции явился роман «Война и мир». Пушкин и Толстой показали спасение личности народом, Гоголь — гибель личности, отделившейся от массы. «Тихий Дон» Шолохова объединил обе линии этой диалектически противоречивой традиции: пушкинско-толстовскую и гоголевскую. Важное место в традиции заняли романы М. Булгакова, А. Н. Толстого и др. Фабула о любви среди революции трактует драму личности в моменты национальных потрясений и как бы даёт ответ на дилемму усадьбы и Города. Патриархальное прошлое невосвратимо, великий Город с его бессердечием и безумием неприемлем; спасение личности — в присоединении к народу, как творцу новой исторической реальности.

Иной путь личности — утверждение своего полновластия вопреки народной морали — отображён фабулой о трагедии узурпатора, архетип которой образовался как инвариант трёх произведений Пушкина: это «Борис Годунов», «Моцарт и Сальери» и «Пиковая дама». От последней ответвляется параллельная и родственная фабула о роковой игре, которую можно понимать как метафору «трагедии узурпатора». Кульминации обеих линий мы находим в творчестве Достоевского. В «Преступлении и наказании» уже намечается переход «трагедии узурпатора» в фабулу о возрождении грешника («воскресение»), что означает в перспективе воссоединение личности с народом. Негативная версия «трагедии узурпатора», где драматизм вырождается в дурную бесконечность, и есть сюжет о роковой игре — в романе «Игрок», созданном одновременно с «Преступлением и наказанием». После Достоевского «трагедия узурпатора» размножилась в серии подражаний и в конце века была опровергнута «Драмой на охоте» Чехова, который взял на себя миссию пересмотра и закрытия банализованных фабул.

Пятая из пушкинских фабул, рассмотренных нами, — это фабула о колдуне-предателе, сложившаяся на основе «Полтавы» и «Страшной мести». Особую роль в развитии фабулы сыграли «Хозяйка» и «Бесы» Достоевского. Эта фабула, близкая к фольклорно-мифологическим истокам, выразила осуждение тёмной, разрушительной стороны в стихии национальной жизни: народное сознание отвергает аморальные тенденции как предательство русских национальных идеалов. Фабула получила развитие в творчестве Тургенева, Андрея Белого, Бунина, А. Н. Толстого и отразилась в романе Л. Леонова «Вор».

В большинстве этих традиций сюжеты Пушкина проходили через творческое переосмысление Гоголя или находили в произведениях последнего контрастно-параллельные отра-

жения. Освоение пушкинских фабул русской литературой в основном совершалось через творчество Гоголя.

Кроме рассмотренных пяти фабул, от других произведений Пушкина также исходили важные традиции. От неоконченных прозаических набросков Пушкина в сочетании с конвертированным финалом «Евгения Онегина» происходит сюжет «Анны Карениной»<sup>1</sup> — трагедия прекрасной женщины, «потерявшей себя». Эта фабула в беллетристике конца века опустилась до уровня адюльтерной драмы. Оптимистическим пересмотром этой традиции явилась, по нашему мнению, «Дама с собачкой» Чехова. Не от главной фабулы «Анны Карениной», а от одного эпизода её исходил Чехов в рассказе «Именины»<sup>2</sup>.

Пушкинский «Гробовщик» тоже отразился в русской прозе: с ним связан «Бобок» Достоевского. Не лишено оснований мнение Ю. Селезнева о том, что пушкинский Адриан Прохоров и чеховский гробовщик Яков Бронза из рассказа «Скрипка Ротшильда» — по складу характера «близнецы»<sup>3</sup>. К этому нужно добавить, что сюжет «Скрипки Ротшильда» содержит сложную конверсию одного из частных мотивов «Тараса Бульбы»; Чехов удивительным образом преобразует и сливает мотивы Пушкина и Гоголя.

Фабула пушкинской «Метели» — «счастливая ошибка», ведущая к торжеству любви, — отразилась в рассказе К. Паустовского «Третий снег». И подобные примеры легко умножить.

Наряду с пушкинскими фабулами важнейшее значение для русской прозы имели пять гоголевских фабул, относительно независимых от Пушкина: некоторые из них были лично подсказаны старшим поэтом, но развиты оригинально.

Первый том «Мёртвых душ» представлял собой эпическую трансформацию авантюрно-плутовского романа, но общий замысел поэмы Гоголя развивал «дантовскую» фабулу о возрождении грешника. Эта великая фабула не была оставлена Гоголем в законченном виде, а завещана литературе как проблема. «Мёртвые души» оказали огромное влияние на литературу: от них во многом происходят и «Записки охотника», и ряд повестей раннего реализма. С «Мёртвыми душами» полемически соотносятся «Записки из Мёртвого дома», «Тюфяк» и «Тысяча душ». Фабула о возрождении грешника развита Достоевским в «Братьях Карамазовых»: судьба Мити соединяет эту фабулу с мотивом спасения падшей женщины. Полемический пересмотр сюжетов Достоевского мы находим в «Воскресении», где Толстой оспорил «Карамазовых» и страстно поддержал «Записки из Мёртвого дома». В последнем романе Толстого фабула о возрождении грешника объективно превратилась в предвестие русской революции.

Во втором томе «Мёртвых душ» параллельно плутовской одиссее Чичикова, устремлённой к возрождению грешника, Гоголь развивал фабулу о спасении безвольного мечтателя

<sup>1</sup>См.: Эйхенбаум Б. Лев Толстой в семидесятые годы. Л., 1974; Вершинина Н. Л. Пушкин и Толстой. В кн.: Проблемы пушкиноведения. Л., 1975.

<sup>2</sup>См.: Чудаков А. П. «Толстовский эпизод» в поэтике Чехова. В кн.: Чехов и Лев Толстой. М., 1980, с. 169–179.

<sup>3</sup>Селезнев Ю. Проза Пушкина и развитие русской литературы (к поэтике сюжета). В кн.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 436.

самоотверженной любовью идеальной героини. В перспективе гоголевской поэмы обе параллельные линии должны были пересечься, плут (ценный своей активностью) стать честным деятелем-патриотом, а честный «байбак» (ценный своей этичностью) обрести активность. Известный диалог Чичикова и Тентетникова, выразительно рисующий их взаимное непонимание, мог стать предвестием их финального согласия и союза.

Гоголевский «байбак» отличался и от обывателей «Миргорода», и от «лишних людей», предвосхищая пассивных мечтателей Писемского и Гончарова. В основном из «Женитьбы» Гоголя и из истории Тентетникова вырос «Обломов»: с пушкинской традицией он связан чисто внешне. Герой Гончарова не принадлежит к «лишним людям»; его рефлексия и негодование поглощаются барским гедонизмом. Из нашего рассмотрения следует, что традиционное понятие «лишних людей» необходимо ограничить в объёме, отделив от него, с одной стороны, героизированного скептика (Онегина и Печорина), с другой стороны, сонного мечтателя-гедониста (Обломова). «Лишние люди» — это романтические энтузиасты, оскорблённые жизнью, бессильные протестанты Герцена, Щедрина, Тургенева, Некрасова; к ним близки тоскующие «мечтатели» молодого Достоевского.

Продолжатели гоголевской фабулы о безволии мечтателя, начиная с Гончарова, показали невозможность его спасения; Чехов дал в повести «Моя жизнь» резкую конверсию фабулы и образ ложной спасительницы. Фантастический вариант фабулы разработал М. Булгаков.

Две указанные фабулы, происходящие от «Мёртвых душ», наиболее важны для русской культуры из всего наследия Гоголя. Фабула о возрождении грешника (или о «воскресении») у Достоевского и Толстого своим гуманистическим пафосом сближается с такими вершинами мирового искусства, как «Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гёте. Русское «воскресение» означало обращение активных сил нации на благо народа и человечества; фабула о спасении мечтателя ставила проблему «пробуждения» подспудно дремлющих, потенциальных сил нации. И то, и другое сливалось с проблематикой назревающей русской революции.

Но ещё острее по непосредственному социальному протесту звучала фабула о мудрости безумца, родившаяся (не без влияния Грибоедова и Пушкина) из повести «Записки сумасшедшего». Эта фабула преломила древнерусское почитание юродивых в своеобразном, трагически-парадоксальном освобождении духа от убивающей человеческую личность «нормы». Кульминацией традиции можно считать «Идиот» Достоевского, но пламенной силой протеста против гнетущей «нормы» исполнены и «Красный цветок» Гаршина, и «Жизнь Василия Фивейского» Андреева, и особенно чеховская «Палата № 6», которую столь высоко оценил В. И. Ленин.

Из сказанного явствует, что три великих гоголевских фабулы послужили формами художественного отражения русского освободительного движения. Разумеется, Гоголь ни в коей мере не был революционером, но этот национальный гений, этот тоскующий по будущей

России великий патриот бессознательно открывал эпоху такого отражения в её новой, постдекабристской фазе.

По этой причине фабула об избавлении девушки, созданная им в «Сорочинской ярмарке», столь органично слилась с темой женской эмансипации. По-новому разработали эту фабулу Герцен, Помяловский и особенно Чернышевский (в первых главах «Что делать?»). С распадом патриархальной морали эта фабула утратила общественную актуальность и была опровергнута Чеховым и Горьким. Позже А. Грин, прямо подражая Гоголю и восстанавливая романтическую условность фабулы, превратил её в прославление рукотворного чуда («Алые паруса»).

Дух нестяжательства, ненависть русского крестьянства к капитализму обусловили тот феномен, что марксизм достиг особых успехов именно в России, стране экономически отсталой. Именно этой ненавистью к капитализму окрашена фабула о продавшемся таланте, созданная Гоголем в «Портрете». Типологически эта линия аналогична французской традиции Бальзака и Золя, они создали бессмертные примеры карьеры и гибели «провинциала в столице». С «Портретом» Гоголя соотносятся некоторые рассказы Гаршина, особенно «Художники»; сюжет последнего рассказа отразился в «Попрыгунье» Чехова. Эта фабульная традиция отразила триумфальное шествие «Антихриста» — капитализма, покупающего души и таланты подобно дьяволу готико-романтической литературы.

Указанные пять фабул не исчерпывают всего наследия Гоголя, но представляются наиболее важными и глубже всего выражающими развивающееся самосознание нации.

Опыт сравнительного изучения показывает, что большие фабулы не исчезают полностью, а дифференцируются на отдельные мотивы и ситуации, продолжающие свое бытие в других фабулах. Так, «Старосветские помещики» породили и Обломовку, и Фимушку и Фомушку в «Нови» Тургенева; дальним отражением последних стали престарелые родственники Биче Сэниэль в «Бегущей по волнам» А. Грина (глава XXXI). В таком «растворённом» виде традиционная фабулистика живёт очень долго.

Основное ядро русского фабульного репертуара включает и творчество Лермонтова. «Княжна Мери» рассматривалась нами как полемическое отражение онегинской фабулы. Кроме того, автором этих строк ранее указывалось, что мотив предreshённой дуэли в «Княжне Мери» связан с «Шагренево́й кожей» Бальзака. Но, разумеется, роман Лермонтова не сводится ни к каким влияниям и отражениям. Фабула «Героя нашего времени» выражает одиночество свободы: все предпринимаемые Печориным попытки человеческих контактов обречены на провал, он невольно рассеивает смерть вокруг себя. В критическом отношении к «Княжне Мери» совпали Чернышевский и Достоевский. Зато совершенно исключительный успех выпал на долю «Тамани».

Известны отзывы Толстого и Чехова об этой лучшей русской новелле. Менее известна её дальнейшая литературная судьба. Толстой в «Казаках» прямо опирался на сюжет «Тамани», к которой восходит и «треугольник» Оленин — Марьяна — Лукашка, и даже тип ленивого офицерского денщика. Сходно изображают Лермонтов и Толстой отношения каза-

ков к пришельцу, который тщетно пытается сблизиться с этими «детьми природы». Общая атмосфера «Кзакаков» восходит к «Фаталисту»: гарнизонная скука, казачья лихость и бесшабашные загулы, вражда казаков к офицерам и т. п. Могут возразить, что «Кзаки» целиком опираются на личный опыт Толстого. Это сложный вопрос: сначала он прочёл и Руссо, и Лермонтова, а потом поехал на Кавказ и жил в казачьей станице — и жил, и видел «по Лермонтову», т. е. пропустил фабулу через собственную биографию<sup>1</sup>.

Ясно, что в «Тамани» он увидел прежде всего неудачную попытку Печорина сблизиться с жизнью простых людей. Тургенев прочёл в «Тамани» иное — загадочный и волнующий женский тип. В начале повести «Ася» героиня — вариация лермонтовской «ундины». Тургенева и далее увлекала фигура экзотически-хищной красавицы из «Тамани», и он основал на лермонтовском сюжете «Историю лейтенанта Ергунова».

К «Бэле» восходит центральный эпизод «Очарованного странника» Лескова. Полемическим снижением лермонтовского Максима Максимовича стал Аким Акимыч в «Мёртвом доме» Достоевского, а в образе Ставрогина есть элемент пародии на Печорина (равно как и на лермонтовского Демона). Здесь снова воскрешается тема оторванности свободолобиво-одинокки от народа.

Трагедия индивидуализма, невозможность любви — вот главный смысл фабульной традиции, опирающейся на роман о Печорине. Но за этой трагедией вырастает иная — отрыв от национальных корней, от народной морали. Лермонтовская трагедия индивидуализма созвучна трагедии узурпатора, но взятой изнутри, а не извне.

Таково ядро русского фабульного репертуара. На периферии литературного процесса развивалась масса второстепенных фабул, не вошедших в наше рассмотрение. Не отрицая их роли, мы на сегодняшнем этапе исследования вынуждены рассматривать только фабульные традиции высшего значения. Признавая несомненную различимость пушкинской и гоголевской традиций, мы должны со всей определённостью заявить, что обе они были с самого начала тесно связаны между собой. Это ясно выразил ещё И. А. Гончаров, заявивший в статье «Лучше поздно, чем никогда»: «Школа Пушкинско-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал»<sup>2</sup>.

Сложность этого единства (на понятии «школы» мы, разумеется, не настаиваем) состоит в том, что стилевые и фабульные традиции часто не совпадали. Такие писатели, как Герцен, Гончаров, Достоевский и Чехов, различным образом объединяли пушкинскую и гоголевскую линии. Порою это соединение принимало характер диссонанса. Так, в романе «Кто виноват?» Герцен соединил гоголевскую фабулу в первой части с пушкинской во второй, что и побудило нас рассматривать это произведение дважды. В большинстве произведений Достоевского широко используется фабульный материал Гоголя при антигоголевском отношении к героям, в принципе восходящим к Пушкину. Видимо, этот факт недооценил Ю. Тынянов, который не принимал всерьёз деклараций Достоевского о связях

<sup>1</sup> О связи сюжета «Кзакаков» с «Цыганами» Пушкина и «Героем нашего времени» Лермонтова упоминает Л. М. Лотман (Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 446).

<sup>2</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8, М., 1952, с. 5.

его творчества и всей «плеяды 60-х годов» с творчеством Пушкина<sup>1</sup>. Между тем, Достоевский во многом прав: в зените русского романа (1858 — 1868 годы) фабульные традиции Пушкина и Гоголя сплетались всё теснее. Но именно фабульные традиции меньше всего интересовали Ю. Тынянова, поглощённого жанрово-стилевой активностью литературы.

В статье «Литературный факт» он заявил: «... говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой — борьба и смена»<sup>2</sup>. Здесь верная мысль о том, что всякое творческое развитие полемично в отношении источника, слишком резко заострена. Тынянов считал, что там, где нет борьбы, нет и традиции: «А по отношению к представителям другой ветви, другой традиции, такой борьбы нет: их просто обходят, отрицая или преклоняясь, с ними борются одним фактом своего существования. Такова была именно молчаливая борьба почти всей русской литературы XIX века с Пушкиным, обход его при явном преклонении перед ним»<sup>3</sup>.

Сравнительная история фабул доказывает, что такого «обхода» на деле не было: активно-полемическое освоение пушкинского творчества начинается с Лермонтова и Гоголя, включает Тургенева, Достоевского и Толстого. В теоретическом плане Тынянов слишком резко разграничил развитие традиции через борьбу и позитивную преемственность, ибо «борьба» и «преемственность» диалектически связаны, а молчаливый «обход» великой традиции невозможен. В историко-литературном плане Тынянов несколько упростил картину русской литературы XIX века.

Дальнейшие упрощения его мыслей доходят до таких формулировок: «Русская литература... обошла Пушкина стороной, как обходят памятник» (В. Соловьев — см. более подробную цитату в нашем вступлении). Это не критическое повторение мыслей Тынянова сегодня звучит несколько легковесно. Прделанные нами последовательные сравнения фабул полностью опровергают такое мнение: «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Война и мир» и многие другие произведения входят в фабульные традиции Пушкина. Весь XIX век заполнен освоением Пушкина. Относительным завершением процесса явилась реставрация его объективного и в целом рационалистического гуманизма на новом уровне и при новом типе сюжетности — в творчестве Чехова.

Символизм вне Блока фактически выступал против Пушкина, развивая (порою до утрирования) отдельные элементы гоголевской поэтики. Необходимо подчеркнуть, что гоголевская линия в узком смысле слова, породившая расцвет орнаментальной прозы 20-х годов нашего века, в определённый период обладала большей актуальностью, чем линия Пушкина, на время замедлившаяся в своём развитии. Но литература, пройдя через этот период и обогащённая его достижениями, создала новый эпос и утвердила пушкинскую традицию как определяющую.

<sup>1</sup>См. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 412.

<sup>2</sup>См. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 11.

<sup>3</sup>Там же, с. 412.

Это не означает отказа от наследования Гоголю. Обе линии много дали друг другу, их взаимообогащение продолжается. По сей день эти традиции в весьма усложнившихся формах различимы в русской прозе.

Тем не менее, для русской литературы XX века главной является пушкинская традиция — традиция утверждения жизни и философской медитации над историей, традиция объективного гуманизма и суровой, выстраданной веры, традиция творчески преобразуемой народности и страстного сочувствия к личности. Эта традиция отвергает «мистику народности», ибо сама является голосом нации. Писатели этой линии тяготеют к философской монументализации социальных конфликтов и к символическому возвышению личности из народной среды.

Исторические условия, созданные победой революции и построением нового общества, привели к коренной трансформации классического наследия. Но и новаторы развивали те или иные «ветви» классических традиций: Маяковский — Державина и Некрасова, Булгаков — в основном Гоголя и Щедрина, Платонов — Пушкина и Лескова и т. д.

Вышеизложенное позволяет сделать некоторые выводы:

1. Сравнительная история литературных фабул имеет большое значение для исследования новой литературы. По отношению к сюжетности писателей и прозаиков можно разделить на «фабулистов» (А. Грин, Б. Лавренев и др.) и «лириков» (К. Паустовский, Ю. Казаков и др.). В произведениях «лириков» фабульные традиции прослеживаются с меньшей отчётливостью, ибо у них лирическая тема сюжета подчиняет себе фабулу. Опыты чисто лирической прозы (некоторые произведения А. Белого, С. Есенина, Б. Пастернака) мало характерны для русской литературы с её углублёнными эпическими тенденциями.
2. Мелкая фактография в духе старого компаративизма бесплодна для описания литературного океана наших дней. Необходимо проследивать в первую очередь фабульные связи принципиального значения, определяя их общий смысл и содержательность инвариантных форм. При этом принципом разграничения, определения и в идеале классификации фабул не может быть чисто формальное сходство «приёмов», равно как и наследование одним писателем философских либо политических идей другого вне художественно-содержательных элементов.

Последнее нуждается в дополнительных замечаниях. Любая идея, взятая в отрыве от художественной ткани, неизбежно деградирует и искажается: так пресловутое пушкинское «не приведи бог видеть русский бунт» буквально и бездарно воплощается графом Салиасом в «Пугачёвцах», произведении антипушкинском, но фальсифицирующем раздробленные элементы пушкинского творчества. Увлечение сравнением «голых» идей могло бы привести к мысли, что Салиас ближе к Пушкину, чем Толстой. С другой стороны, в чисто идеологическом плане писатели испытывают большее влияние философов, чем других писателей: так подействовал Толанд на Вольтера, Кант

на Шиллера, Шопенгауэр на Тургенева. Но в литературе развитие идей происходит в специфической форме, прямо влияющей на смысл. Идея, воплощённая в сюжете, не равна философии автора.

Поэтому принципом определения фабул и установления связей мы считаем общность смысловых структур. Вот здесь мы полностью присоединяемся к положению Тынянова: «Процесс усвоения какого-либо литературного явления есть процесс усвоения его как структуры, как системы, связанной, соотнесённой с социальной структурой»<sup>1</sup>.

3. Из сказанного вытекает необходимость использования структурного анализа. При этом его методика подчиняется задачам последовательного сопоставления и сравнения художественных произведений в историко-литературном процессе. Это именно то соединение историко-генетического метода со структурно-типологическим, которое мы пытались проводить в нашей работе. Такой двуединый подход к фабулистике противостоит и формализму с его безразличием к историческим и этическим ценностям, и абстрактно-философскому подходу, лишённому подлинного историзма и диалектичности.

Понимание развития как борьбы противоположностей предполагает, что полярные тенденции литературного процесса взаимно способствуют развитию друг друга и общему движению. Национальная литература есть целое, все части которого взаимообусловлены и в литературоведческом плане равноценны (реакционный тори Вальтер Скотт не менее ценен, чем мятежник Байрон). Это отнюдь не означает философского релятивизма, это лишь значит, что философская оценка литературных явлений должна быть строго опосредована специальным анализом.

Изучение системы фабул определённой литературной эпохи есть один из главных аспектов рассмотрения литературы как целого. Признание взаимообусловленности элементов этой системы не противоречит выделению её доминанты. В русской классической прозе такой доминантой является пушкинская традиция, в которую входит творчество Тургенева, Толстого и Чехова, тогда как Достоевский наиболее полно объединяет традиции Пушкина и Гоголя.

4. Многие крупнейшие фабулы в своём историческом развитии образуют циклы, относительно замкнутые и поддающиеся определению во времени. Начало цикла, как правило, есть возникновение фабулы из совмещения прежних традиционных фабул с новой исторической действительностью (древнейшими фабулами были мифы). Новая фабула может возникать не только в одном произведении, но и в двух или более произведениях одного писателя как их «магистральный сюжет», а также в двух и более произведениях двух разных писателей как динамически противоречивое единство двух сюжетов с общей инвариантной основой. Такие диалектические сюжетные пары рассматривались в нашей работе: «Полтава» и «Страшная месть», «Капитанская дочка»

---

<sup>1</sup>Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 310.

и «Тарас Бульба», «Медный всадник» и «Шинель». Само противоречие между двумя конкретными воплощениями одного инварианта содержит заряд для дальнейшего развития фабулы.

Это развитие протекает в форме комбинирования фабул, их событийно-исторической амплификации, идейного обогащения и усложнения. Например, гоголевская фабула об избавлении девушки была использована литературой «русского жоржзандизма»: такое переосмысление старых фабул возможно в силу того, что социально-философская проблемность фабулистики — явление древнее, и фольклорный сюжет о Золушке уже заключал в себе полусознанную мечту о гармонической семье. Таким образом, идейное обогащение фабул совершается и как дополнение извне литературы, и как развёртывание её потенциальных возможностей.

На вершинах литературного развития появляются произведения, в которых та или иная фабульная традиция достигает кульминации; фабула не только получает наиболее полное выражение, но порою начинает и переходить в свою противоположность. В «Преступлении и наказании» трагедия узурпатора перерастает в сюжет о возрождении грешника. Сюжет толстовского «Воскресения» начинается по типу фабул о возрождении грешника, а завершается возрождением падшей женщины: внутри сюжета произошло смещение героя. Мы уже говорили об исторической обусловленности подобных смещений (изменения социальной структуры, смена культурного лидерства — декабристы, либералы, шестидесятники, народники и т. д.). Циклический характер развития фабул отражает момент цикличности самого исторического процесса. Его диалектически противоречивую природу подчёркивали Маркс и Энгельс, указывая, что «вопреки претензиям «прогресса», постоянно наблюдаются случаи регресса и кругового движения»<sup>1</sup>.

После кульминации фабульной традиции в большинстве случаев начинается эпигонское тиражирование, нисходящая прогрессия повторений, в результате которых данная традиция отстаёт от жизни.

При этом возможно пародийно-полемическое «закрытие» исчерпанных фабул: оно наблюдается во множестве произведений Чехова и в некоторых произведениях Горького. Состояние «бессюжетности» в русской литературе, вызывавшее сетования молодого В. Шкловского, было переходным периодом между двумя большими циклами литературного развития; гипертрофия лиризма, обусловившая эту «бессюжетность», началась в 80-е годы XIX века и завершилась уже после Октябрьской революции. Развитая фабулистика — показатель высокого тонуса крупных жанровых форм.

Банализованные фабулы распадаются на отдельные элементы, и их «взрывной разброс» обогащает другие, новые фабулы. Возможно также превращение старой фабулы

---

<sup>1</sup>К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 2, с. 91.

в сжатый мотив или её использование в качестве внешней формы. В любом из этих трёх случаев цикл непосредственного развития фабулы завершается.

Искусство вечно, и распавшаяся фабула может возродиться вновь. При этом почти неизбежны или отдаляющая трансформация фабулы, или некоторая искусственность возрождения, литературная вторичность новой фабулы. Все течёт, и фабулы никогда не возрождаются в их исконном смысле и значении (см. выше о Гомере и Толстом).

5. Особую роль в традициях играют узловые произведения, на долю которых выпадает повышенная посредническая функция: в них происходит или соединение нескольких фабул, или резкая трансформация одной фабулы. Узловые произведения дают начало двум или нескольким разветвлениям традиции. Типичные примеры узловых произведений — «Тамань», «Бретёр», «Хозяйка». Великий роман тоже может выполнять посредническую функцию, но её намного превышает его собственное значение.
6. Каждая фабульная традиция, а не только её индивидуальное воплощение — имеет определённый смысл, через который она соприкасается с общеидеологической сферой. Смысл фабульной традиции постепенно изменяется, и его опровержением в новых исторических условиях обычно завершается цикл фабульного развития. Такое опровержение не означает, однако, отрицания исходных произведений данной традиции, например, Пушкина или Гоголя: опровергается их неадекватное применение к изменившемуся порядку вещей. Чеховская «Смерть чиновника» — это не пародия на «Шинель», а сатира на выродившегося чиновника. Чехов отказывается жалеть Червяковых. Изменение авторского отношения к предмету повлекло за собой конверсию фабулы.
7. Из смысловых фабул образуется смысл фабульной системы определённой эпохи. Будет грубым упрощением на основе столь неполного описания, как наше, определять смысл всей русской классической прозы. Но в качестве предварительных обобщений можно указать, что эта проза выражала отход от патриархального прошлого вместе с настойчивым стремлением сохранить его вечные этические ценности; защиту личности в её борьбе против новых социальных образований, датирующихся с начала петровских реформ; неприятие буржуазной цивилизации и овеществления человека; веру в спасение личности путём её воссоединения с народом; беспощадное осуждение индивидуалистического себялюбия, узурпации и аморализма; прославление самоотверженной любви; открытие высшей мудрости жизни в «неразумном» протесте против косных социальных форм; постепенное и неуклонное возвышение женщины — и как хранительницы национального завета, и как современной личности.

Фабулистика русской прозы есть драматизированный автопортрет нации, за сто лет перешедшей из века кнута в век космоса. При этом нация сознает, что её прошлое не было сплошной тьмой, как полагал Чаадаев, равно как будущее не сулит молочных рек в кисельных берегах. Творение мира продолжается, и это ставит перед человеком очень сложные

задачи. Автоматического прогресса не существует, будущее зависит от выбора, который ежедневно совершают личности и народы.

Образно-символическим эквивалентом этого выбора служит в литературе выбор фабулы и её решения. Литература не столько воспитывает, сколько творит «язык» коллективного мышления. Тем самым она прямо влияет на это мышление. Коллективное мышление по преимуществу образно, и народы являются поэтами. Но это не просто «мышление в образах», заменяющее историю статической галереей типов, а мышление образно-фабулистическое.