

В.А. Недзвецкий

ШЕСТНАДЦАТЬ ШЕДЕВРОВ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Издательство Московского университета
2014

Недзвецкий В.А.

Н42 Шестнадцать шедевров русской литературы / В.А. Недзвецкий. — М.: Издательство Московского университета, 2014. — 336 с. (Серия «МГУ — школе»)
ISBN 978-5-19-010910-8

Настоящая книга задумана как руководство для учителей-словесников и старшеклассников гимназий и лицеев с гуманитарным уклоном при подготовке их к сочинениям по ряду выдающихся произведений русской литературы. Непосредственно это пушкинский «Евгений Онегин», стихотворение М. Лермонтова «Смерть Поэта» и его роман «Герой нашего времени», повесть «Ася» и роман «Отцы и дети» И. Тургенева, «Обломов» И. Гончарова, «Что делать?» Н. Чернышевского, «Бедные люди» и главные романы Ф. Достоевского, стихотворение Н. Некрасова «Поэт и гражданин», наконец, сам русский роман в его национально-самобытной форме и отдельные романы таких современных наследников литературной русской классики XIX века, как Василий Белов и Александр Потёмкин.

Для учителей средних школ, гимназий и лицеев, абитуриентов, студентов и преподавателей филологических факультетов и всех, кто любит русскую литературную классику и дорожит ею.

Ключевые слова: стихи в романе, судьба Поэта, любовь — природа — мироздание — крест — долг, главные персонажи, «нормальные», «дурные» и «дрянные» люди, мистериальное действие, чиновник, русский роман, «мысль семейная», русский пациент, главный кризис.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я721

Sixteen Chef-d'oeuvres of the Russian Literature / V.A. Nedzvezsky — Moscow: Moscow University Press, 2014. — 336 p. — (MSU for the School).

This book is written as a guidance for literature teachers and senior high school pupils of gymnasiums and lyceums majoring in humanities to help them preparing for compositions on masterpieces of the Russian literature. These are namely *Eugene Onegin* by Alexander Pushkin; Mikhail Lermontov's poem *Death of the Poet* and his novel *A Hero of Our Time*; Ivan Turgenev's short novel *Asya* and his novel *Fathers and Sons*; Ivan Goncharov's *Oblomov*; *What Is to Be Done?* by Nikolai Chernyshevsky; *Poor Folk* and main novels by Fyodor Dostoyevsky; Nikolai Nekrasov's poem *Poet and Citizen* and finally the Russian novel itself in its national and authentic form, and certain novels of such contemporary heritors of the literary classic of the XIX century as Vasily Belov and Alexander Potemkin.

The book is intended for the teachers of secondary schools, gymnasiums and lyceums, school leavers, students and lecturers at the Departments of Philology as well as everyone who admires Russian literary classic and values it.

Keywords: verses in a novel, destiny of a Poet, love — nature — creation — cross — duty, main characters, “normal”, “bad” and “mean” people, mystery spectacle, bureaucrat, Russian novel, “family idea”, Russian patient, main crisis.

ISBN 978-5-19-010910-8 © Недзвецкий В.А., 2014
© Издательство Московского университета, 2014

Настоящая книга — по-видимому, одна из первых попыток вузовских филологов *практически* содействовать решению Министерства образования и науки нашей страны, предпринятому в ответ на рекомендацию Президента России В.В. Путина. Имеем в виду возвращение в среднюю школу экзамена по литературе в форме сочинения.

Дело это благое и, вне всякого сомнения, совершенно оправданное. Десять лет, минувших со времени внедрения в наше общее школьное образование ЕГЭ, отчетливо выявили, наряду с положительными результатами этой модернизации, и серьезную утрату, обусловленную прежде всего маргинализацией в школе такого учебного предмета, как русская классическая литература. Уникальная по своему образовательному и воспитательному потенциалу дисциплина не только потеряла во времени ее преподавания (всего два недельных часа в старших классах!), но и фактически перестала быть обязательной для всех учащихся. Какому-то странному затемнению подвергся тот факт, что национальная художественная литература — это не некая иллюстрация современной ей жизни в лицах, а выработка и средоточие духовно-нравственных и эстетических идеалов россиян, системы их коллективных и персональных ценностей, самобытного взгляда на мир и жизнь и, конечно, самосознания нации, как и важнейшее руководство в формировании полнокровной, свободно-ответственной и исполненной чувства своего достоинства личности.

Во всяком случае, именно такой была и остается русская классическая литература, неслучайно нередко называемая и «русской философией, русской моралью, этикой и русским познанием божественного». Но и этого мало. Начиная с од М.В. Ломоносова, повестей Н.М. Карамзина и творчества А.С. Пушкина, как «первого поэта-художника Руси» (В. Белинский), в первую очередь русская литература формировала общенациональный язык, которым в его основе мы пользуемся по сей день. И без которого

невозможно научить школьников современному *литературному* языку, хотя как раз им, а не просторечиями, диалектами, жаргонами или сленгами (от профессиональных до криминального) и должен как можно лучше, *изустно* и *письменно*, владеть нынешний выпускник нашей школы.

К чести многих преподавателей школ и вузов, борьбу за полноценный статус русской литературы в наших школах и на филологических факультетах университетов они не оставляли все прошедшие годы. Об этом свидетельствуют две *Белые книги*, составленные из наиболее аргументированных журнальных и газетных статей: «Единый государственный экзамен» (М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, факультет журналистики, 2008) и «ЕГЭ и судьба российского образования» (М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, факультет журналистики; сайт www.journ.msu.ru). Солидный вклад в защиту литературной отечественной классики внесло и Издательство Московского университета как организатор и издатель двух массовых литературоведческих серий: «Перечитывая классику» (с 1996 по 2006 г. в свет вышло 56 небольших по объему книг) и «Школа вдумчивого чтения» (опубликовано 13 монографий). Обе серии пользовались и пользуются большим успехом в России, странах СНГ и ближнего зарубежья (имеются также в библиотеках Китая, Южной Кореи, Германии, Франции).

В этом ряду задумано и данное пособие, в котором отобранные выдающиеся произведения русской литературы проанализированы также *монографически*, но в объеме не многостраничных книг, а с учетом загруженности и учителя, и старшеклассника, и студента-филолога, — это сборник относительно небольших статей.

Тринадцать из них представляют отечественную классику XIX века. Но художественными шедеврами русская литература не оскудела и в XX столетии, созданы и создаются они и в веке текущем. Достаточно напомнить о таких произведениях, как антиутопия Е. Замятина «Мы», «Бегущая по волнам» А. Грина, «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Судьба человека» М. Шолохова, «Не стреляйте в белых лебедей» Б. Васильева, «Уроки французского» В. Распутина, «Пастух и пастушка» В. Астафьева, «Привычное дело» В. Белова, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана, «Санька» З. Прилепина, «Переводчик» Л. Улицкой, «Кабала» А. Потёмкина.

В настоящей книге в аспекте одной из важнейших его проблем проанализирован цикл повестей Василия Белова «Воспитание по доктору Споку», а монографически — недавний роман

Александра Потёмкина «Русский пациент» и дана общая характеристика этого высокодаровитого и плодовитого прозаика.

Два слова о научном аппарате книги. Ссылки на анализируемые художественные произведения даются в нем, как правило, в тексте каждой из составивших её статей. Что касается цитируемых отзывов исследователей, то сноски на них оформлены различно, в зависимости от того, как это требовалось в изданиях периодической научно-педагогической печати (журналах «Литература в школе», «Русская словесность», «Практический журнал для учителя и администрации школы», «Литература»), где та или статья настоящего пособия была опубликована впервые.

Автор

Классический русский роман XIX века: своеобразие героя и жанра

Начнем с указания самых общих примет русского классического романа XIX в. В глазах самих писателей-классиков это роман, стремящийся «захватить всё» (Л. Толстой)¹ не во «внешних условиях жизни», а в «самом человеке» (И. Гончаров)² и «перервать все вопросы» (Ф. Достоевский)³ его бытия, совершенный как явление словесного искусства и вполне *самобытный* по своим формам.

В полной мере всем этим критериям отвечают пушкинский «Евгений Онегин» (по В.Г. Белинскому, «энциклопедия русской жизни»⁴ и «поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица»⁵), лермонтовский «Герой нашего времени», с существенными оговорками (так как, согласно самому автору, это прежде всего «поэма») гоголевские «Мертвые души», затем — гончаровские «Обыкновенная история» («Вот где учишься жить», — воскликнул, прочитав ее, Л. Толстой⁶), «Обломов» («капитальнейшая вещь» «невременного» значения⁷ [там же, с. 290]), «Обрыв», а также тургеневские «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь», знаменитое «пятакнижие» Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») и «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» Л.Н. Толстого.

Итак, классический русский роман представлен всего двадцатью произведениями, что меньше, чем число романов, написанных шотландцем Вальтером Скоттом или французом Эмилем Золя, и в два с половиной раза меньше того их количества, которое составило «Человеческую комедию» Оноре Бальзака.

Тем не менее именно он стал вершиной всей отечественной литературной прозы XIX и XX столетий. В первую очередь ему же русская литература обязана огромным плодотворным влиянием на прозаиков всего мира, но сначала западноевропейских, открывших для себя классический русский роман первыми, хотя и

с изрядным запозданием. Вот два показательных факта на этот счет.

В 1878 г. в Париже заседает первый Международный писательский конгресс, призванный обсудить вопросы, как охранять литературную собственность, т.е., говоря сегодняшним языком, защищать писателей от пиратских переводов их произведений на языки других стран. В числе участников конгресса — хорошо известный французским прозаикам И.С. Тургенев (почетным президентом был избран Виктор Гюго); он же возглавляет русскую делегацию. И в этом качестве произносит краткую речь о русской литературе, в которой из всех ее деятелей называет (заметьте, идет 1878 год, когда уже изданы все романы не только самого Тургенева, но и Гончарова, два главных романа Л. Толстого и четыре основных романа Достоевского) лишь *Дениса Фонвизина, Ивана Крылова, А. Пушкина, М. Лермонтова и Н. Гоголя*.

И причина этого тургеневского умолчания проста: о существовании других русских писателей, в том числе *великих романистов*, в Западной Европе пока ровно ничего не известно.

Но пройдет менее 10 лет, на исходе которых французский литератор и дипломат Мелькиор де Вогюэ, лично знавший Достоевского, Тургенева и Л. Толстого и с восторгом читавший их *по-русски*, опубликует в Париже свою книгу «Le roman russe» («Русский роман», 1886), испанская писательница и литературовед Эмилия Пардо Басан выпустит в Мадриде свое трехтомное исследование «Революция и роман в России» (1887), а в Дании появятся посвященные тем же русским художникам «Русские впечатления» (1888) даровитого скандинавского эстетика и литературного критика Георга Брандеса, и отношение к русским писателям со стороны их западных коллег коренным образом изменится.

Начнется интенсивный и нескончаемый поток переводов на все европейские языки «Войны и мира», «Анны Карениной», «Записок из Мертвого дома», «Преступления и наказания», «Обломова»... И вскоре известный российский библиограф и литературовед С.А. Венгеров засвидетельствует: «Русская литература, которой еще недавно в западноевропейских руководствах отводилось четыре-пять страниц, вдруг стала возбуждать удивление, близкое к энтузиазму. Сочинения Толстого расходятся в международной книжной торговле в таком количестве изданий, к каждому слову великого русского писателя прислушиваются с таким бесконечным вниманием, что <...> можно даже задуматься над тем, где он более знаменит и любим — у себя дома или за границей. Достоевский произвел сильнейшее впечатление...»⁸.

Уже в конце XIX — первой трети XX в. главные русские романисты становятся властителями дум как европейских читателей, так и крупнейших прозаиков. А в их ряду такие выдающиеся имена, как *французы* Ги де Мопассан, Поль Бурже, Анатолий Франс, Ромен Роллан, Марсель Пруст, Мартен дю Гар, Франсуа Мориак, Анри Барбюс, Андре Жид, Альбер Камю, *британцы* Роберт Стивенсон, Оскар Уайльд, Джон Голсуорси, Джозеф Конрад, Томас Гарди, Гербет Уэллс, Олдос Хаксли, *немцы* Генрих и Томас Манны, Бернард Келлерман, Лион Фейхтвангер и немецкоязычный швейцарец Герман Хессе, *американцы* Генри Джеймс, Уильям Фолкнер, Джон Дос-Пассос, Уильям Дин Хоуэлс, Эрнест Хемингуэй, Теодор Драйзер, Джон Эрнст Стейнбек, Томас Вулф, Маргарет Митчелл, *скандинавы* Август Стриндберг, Кнут Гамсун, Мартин Андерсен-Нексе, *австрийцы* Стефан Цвейг и Франц Кафка. Позднее к ним присоединятся *японцы* Фтабатеи Симей, Токутоми Рока, Такэо Арисима и Юкио Мисима, *китаец* Лу Синь, *индиец* Рабиндранат Тагор.

Автор замечательных романов «Будденброки», «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» Томас Манн (это ему принадлежит выражение «святая русская литература») признавался, что в юности русский роман был ему ближе, чем классическая немецкая проза, в том числе и самого И.-В. Гёте. В рабочей комнате француза Шарля Луи-Филиппа висели портреты Л. Толстого и Достоевского, а их произведения он советовал своему другу Жану Жироду читать для *образования сердца и души*.

Вообще для большинства зарубежных прозаиков XX в., маститых или начинающих, русский классический роман превращается не только в любимое чтение, но и в ту художественную школу, без глубокого усвоения которой сделать в литературе что-то значительное, по их признаниям, было уже невозможно.

Но в чем же конкретное творческое своеобразие этого романа, столь поразившее и восхитившее западноевропейских романистов? Вполне ли прав был Л. Толстой, когда в 1864 г. утверждал: «Мы, русские, *вообще* не умеем писать романы в том смысле, в каком понимают этот род сочинений <...> в Европе»⁹?

Дело в том, что это наблюдение никак нельзя отнести к авторам тех *периферийных* отечественных романов первой половины девятнадцатого века, которые обязаны *иноязычным* формам романного жанра или самим своим *становлением*, или какими-то существенными мотивами. А в их ряду не только русский *нравописательно-дидактический* роман Василия Нарезного («Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова», 1814) и Фаддея Булгарина («Иван Выжигин», 1829),

откровенно ориентированный на французский роман Алена Рене Лесажа «Похождения Жиль Бласа из Сантьяны» (1715—1735). Жанровым вариантом романов «шотландского чародея» (А. Пушкин) Вальтера Скотта является русский *исторический* роман Михаила Загоскина («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», 1829; «Рославлев, или Русские в 1812 году», 1831) и Ивана Лажечникова («Ледяной дом», 1831; «Басурман», 1838). В повестях «Идеал» (1837), «Напрасный дар» (1842) Елены Ган и в «Полиньке Сакс» (1847) Александра Дружинина, затем в повести Алексея Писемского «Винювата ли она?» (1855) найдет свое российское видоизменение роман французки Авроры Дюдеван (печаталась под псевдонимом *Жорж Санд*). Семейные идеалы англичанина Сэмюэла Ричардсона (в романах «Памела...», 1740; «Кларисса», 1747—1748), немца Августа Лафонтена (1758—1831), написавшего на семейные темы 150 романов, а также центральных героев «Эдинбургской темницы» (1818) Вальтера Скотта и «Индианы» (1832) Жорж Санд отзвучат в «Семействе Холмских» (1832) Дмитрия Бегичева, в «Семейной хронике» (1856) и «Детских годах Багрова-внука» (1858) Сергея Аксакова, а также и в «Семейном счастье» (1859) Льва Толстого. Наконец, русским аналогом западноевропейского «романа удачи» («roman de réussite») станет «Тысяча душ» (1858) Алексея Писемского.

Сам факт учебы (и даже прямых заимствований) периферийных русских романистов у их иноязычных предшественников вовсе не принижает их заслуг перед отечественной словесностью. Ни одна из крупных национальных литератур не обошла в своем развитии, не рискуя остаться провинциальной, литературных достижений других народов, начиная с библейской и греко-римской античности. К тому же в литературном творчестве, как и в технике, не изобретают велосипеды (в нашем случае — жанровые формы), если они уже созданы, а адаптируют их в соответствии с местными жизненными особенностями, общественными задачами и целями. Так обстояло дело и в случае с русским романом, сам жанр которого появился в нашей литературе на два с половиной столетия позже, чем в Западной Европе. Осваивая его основные зарубежные образцы, русские авторы тем самым в *сжатые сроки* проходили путь длиной в века.

Иное дело, что такая форма периферийного русского романа, как *нравописательный* роман *лесажевского* типа, для современников пушкинских «Повестей Белкина» была субъективно уже литературным пережитком, способным удовлетворить лишь весьма невзыскательных читателей. Так, болгаринский «Иван Выжигин», по слухам, понравился Николаю I, что, однако же, не помешало

критику Ивану Киреевскому поделом порицать его автора за «безвкусию, бездушность и нравственные сентенции, выбранные из детских прописей»¹⁰. «Эстетическим требованиям искусства»¹¹ не отвечал, как справедливо считал П.А. Вяземский, и «Российский Жилблз...» В. Нарезного.

В отличие от произведений собственно *художественных*, целью которых, согласно определению Пушкина, — стал эстетический *«идеал, а не нравоучение»*¹², русский роман лесежеского рода оставался в пределах именно назидательной литературы. В своей словесной основе он, вслед за словом в романе самого А.Р. Лесажа, еще не расторгим с *риторикой* как древней наукой оснащать проводимую мысль (не изменяя ее понятийной основы) *украшенным словом* (тропами, фигурами мысли и речи), наподобие того, как заболевшему ребенку сластят невкусную лекарственную пилюлю.

В движении русской прозы 1830-х гг. от слова риторического к творениям *словесного искусства*, напротив, заметным шагом вперед станут исторические романы И. Лажечникова «Ледяной дом» и «Басурман», и по сей день читаемые с интересом не меньшим, чем принадлежащие самому основателю этого жанра «Роб Рой» (1814), «Айвенго» (1820) или «Квентин Дорвард» (1823). Настоящими литературными шедеврами явятся такие пушкинские модификации «вальтерскоттовского» (И. Тургенев) романа, как «Арап Петра Великого» (начат в 1827 г., остался незаконченным) и «Капитанская дочка».

Живой эстетический отклик, при этом в довольно обширной аудитории российских читателей 1830—1840-х гг. получил роман *сандовский*, представленный опубликованными знаменитой француженкой в этот же период романами «Индиана», «Валентина», «Мопра», «Орас», «Консуэло», «Графиня Рудольштадт», «Теверино» и «Лукреция Флориани».

Секрет его привлекательности, особенно для русских читательниц, заключался в страстной проповеди права женщин на свободу сердечного выбора и их равноправия с мужчинами в семье и обществе, а также в обаятельных образах положительных сандовских героинь, по словам Достоевского, «целомудренных, высочайшей чистоты», не способных загрязниться при соприкосновении даже с развратом¹³. Любящие и преданные, с материнским участием относящиеся к своим избранникам, которых обычно нравственно превосходят, они, помимо влияния на героинь вышеназванных повестей Е. Ган, А. Дружинина и А. Писемского, косвенно стимулировали появление и таких оригинальных лиц *классического* русского романа, как женщины тургеневские,

гончаровские, толстовские, а также Соня Мармеладова, Софья Долгорукова и Аглая Епанчина Ф. Достоевского.

В семейном русском романе Д. Бегичева, С. Аксакова и молодого Л. Толстого ощущается воздействие западноевропейского представления о семье как о гармоничном *островке-убежище* от огромного несовершенного мира с его общественными антагонизмами, несправедливостью и нравственными пороками. Метафорический образ такого семейного островка у западного романиста мог превратиться в метафору реализованную. В частности, это происходит в «Эдинбургской темнице» Вальтера Скотта, где любящие друг друга дочь фермера Джини Динс и учитель, а впоследствии священник Рубен Батлер, поженившись, и впрямь живут на малонаселенном шотландском острове, отделившем их от Британии и всего человечества. А герои сандовской «Индианы», Индиана Дельмар и сэр Ральф Браун, став мужем и женой, поселяются не только на одном из удаленных островов Индийского океана, но и в его «уединенном месте, расположенном в самой возвышенной части острова»¹⁴. Это своего рода семейная *робинзоида*, в которой тем не менее герои Санд счастливы. «Поверьте мне, — говорит рассказчику произведения Ральф Браун, — одиночество прекрасно, и о людях жалеть не стоит»¹⁵.

Интересами своего дома и поместья, а также благополучием потомства в свой черед будут ограничены радости и заботы патриархального дворянского семейства Багровых в «Семейной хронике» С. Аксакова. А вот как виделось идеальное «семейное счастье» в одноименном романе 30-летнего Льва Толстого, сжатый конспект которого его будущий автор таким образом изложил в своем французском письме к тетушке Т.А. Ергольской от 12 января 1852 г. «Пройдут годы, — читаем в нем, — и вот я уже не молодой, но и не старый в *Ясной Поляне* — дела мои в порядке, нет ни волнений, ни неприятностей; Вы всё еще живете в *Ясной*. Вы немного постарели, но еще свежая и здоровая. Жизнь идет по-прежнему; я занимаюсь по утрам, но почти весь день мы вместе; после обеда, вечером я читаю вслух то, что вам не скучно слушать; потом начинается беседа. Я рассказываю вам о своей жизни на Кавказе, вы — ваши воспоминания о прошлом, о моем отце и матери <...>. Мы вспоминаем о тех, кто нам были дороги и которых уже нет; вы плачете, и я тоже, но мирными слезами. Мы говорим о братьях, которые наезжают к нам, о милой Машеньке, которая со всеми детьми будет ежегодно гостить по несколько месяцев в любимой ею *Ясной*. Знакомых у нас не будет; никто не будет докучать нам своим приездом и привозить сплетни. Чудесный сон, но я позволю себе мечтать о другом. Я женат — моя

жена кроткая, добрая, любящая, и она вас любит так же, как и я. Наши вас зовут “бабушкой”; вы живете в большом доме, наверху, в той комнате, где когда-то жила бабушка; все в доме по-прежнему, в том порядке, который жил при жизни рара...» (курсив наш. — *В.Н.*)¹⁶. И здесь семья — род островка, изолированного от прочего большого мира.

Создавая в своей «Тысяче душ» образ русского *успешного* человека, Писемский опирался на фигуры таких его предшественников в западноевропейском «романе удачи», где, по словам Осипа Мандельштама, главная «движущая сила не любовь, а <...> стремление пробиться из нижних и средних социальных слоев в верхние»¹⁷, как аморальные честолюбцы и корыстолюбцы Жюльен Сорель из «Красного и черного» (1831) Стендаля, Бекки Шарп из «Ярмарки тщеславия» (1847—1848) Уильяма Теккерея и бальзаковский любовник супруги банкира Нусинген Эжен де Растиньяк с его индивидуалистическим вызовом Парижу: «Теперь посмотрим: ты или я!»

В романе Писемского это молодой провинциальный чиновник Калинович, который после недолгих попыток сделать свою карьеру честным трудом, встает на путь, открываемый давним циничным тезисом: «Цель оправдывает средства». Имитируя увлечение перерезанной и некрасивой женщиной, обладательницей дворянского имения в 1000 крестьянских душ, он женится на ней, что обеспечивает ему быстрое продвижение к посту вице-губернатора.

Сам Писемский считал своего неразборчивого в карьерных средствах Калиновича даже главным представителем XIX в. с его меркантильно-корыстолюбивыми «божками»: «устроить себя комфортабельнее, обеспечить будущность свою и потомства своего»¹⁸. Это и понятно: именно таковым он выглядел в большинстве западноевропейских романов XIX в., где недаром итожился образом Жоржа Дюруа из романа Ги де Мопассана «Милый друг» (1885), в особенности наглого и бесстыдного соблазителя женщин ради личной выгоды. Что же касается творцов классического русского романа, то тип Калиновича, по существу исчерпанный уже гоголевским Павлом Ивановичем Чичиковым, сколько-нибудь значительного художественного интереса у них не вызвал. Хотя и «золотой», но «все-таки посредственностью» счел роман Писемского, в частности, Достоевский, замечая: «Есть ли <в нем> хоть один характер, созданный, никогда не являвшийся? <...> Это все старые темы на новый лад»¹⁹.

Частных переключек — тематических, идеологических или сюжетных — с романом западноевропейским не лишатся и пери-

ферийные русские романы второй половины XIX в., восходящие уже не к иноязычным жанровым формам, а к самобытно-русским «идеям времени» (В. Белинский) в значении остроактуальных для того или иного жизненного периода общественных проблем и явлений. Это романы Дмитрия Григоровича, Григория Данилевского, Федора Решетникова и Павла Мельникова-Печерского «из простонародного быта» (крестьян крепостных и беглых, уральских работников, поволжских староверов); затем роман Николая Чернышевского «Что делать?» (1863) о «*новых людях*»; наконец, роман *общинно-крестьянских устоев*, представленный «Хроникой села Смурина» (1874) Павла Засодимского и «Устоями» (1878—1883) Николая Златовратского.

Так, «Проселочным дорогам», «Рыбакам» и «Переселенцам» Д. Григоровича, созданным с 1852 по 1856 г., хронологически и тематически предшествовали и «сельские повести» Жорж Санд «Чертово болото» (1846), «Франсуа-найденыш» (1847), «Маленькая Фадетта» (1849) и бальзаковские «Крестьяне» (1844). Роман Чернышевского «Что делать?», единодушно признанный Тургеневым, Лесковым, Гончаровым и Л. Толстым нехудожественным, однако *радикальной* русской молодежью 1860-х гг. читавшийся, по свидетельству современника, «чуть не коленопреклоненно, с таким благочестием, какое не допускает ни малейшей улыбки на устах»²⁰, был обязан популярностью как своим рецептам гармонизации человека и общества, так и почти детективному сюжету. Но первые были почерпнуты из немецкого «антропологического материализма» (Людвиг Фейербах), английской утилитаристской этики (Иеремия Бентам и Джон Стюарт Милль) и французского утопического социализма (Шарль Фурье, Виктор Консидеран), а второй — из романа Жорж Санд «Жак» (1834).

Даже такие даровитые мастера самобытного отечественного романа о драматичных судьбах *пореформенного* русского крестьянства и его вековых общинно-мирских основ, трудовых, морально-нравственных, этико-эстетических, как Павел Засодимский и Николай Златовратский, субъективно совершенно чуждые любой зависимости от иноземных жанровых образцов, не могут претендовать на звание литературных первопроходцев. Ведь самим подзаголовком «*История одной деревни*», который дал своему роману Засодимский и вполне мог дать своим «Устоям» Златовратский, они с *формальной точки зрения* наследовали французам Эркману-Шатриану как соавторам четырехтомной «История одного крестьянина» («*Histoire d'un paysan*», 1860—1870).

Сделанных наблюдений о **периферийном** русском романе XIX в. достаточно, чтобы определить и его общий *жанровый пафос*.

Обратим внимание: при всем разнообразии его рассмотренных разновидностей все они посвящены либо назревшим *задачам* текущей русской жизни (исправление нравов, укрепление национального российского патриотизма), либо таким же «*вопросам*» (женскому, крестьянскому, об идеологии «новых людей», общинно-мирскому и т.д.). Своих героев этот роман представляет и раскрывает не в связи с «вековыми» (Ф. Достоевский) проблемами и загадками общенационального и всечеловеческого бытия, а в их социальном статусе и связях, взаимоотношениях, конфликтах с другими представителями наличного общества или его различных групп.

Что и превращает периферийный русский роман в роман *социальный*, по этой причине родственный *по преимуществу* социальному же романному эпосу Западной Европы. Ведь его понимание в качестве не «божественной» (как называли великое творение Данте Алигьери), а всего лишь «человеческой» комедии, разыгрываемой общественными страстями, было присуще отнюдь не одному О. Бальзаку, но большинству современных ему и позднейших западных романистов XIX столетия.

* * *

Итак, Л. Толстой был неточен, говоря, что русские авторы *вообще* не умели писать романы в западноевропейском их понимании. Но он был совершенно прав, когда, имея в виду *классический русский роман XIX в.* в его отношении к *социальному* роману Западной Европы, утверждал: «Русская <...> художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой»²¹.

Ведь для «совершенно оригинальных»²² романов Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского и самого Л. Толстого *этот* западный роман оказывался узким не просто в своих внешних границах, а в самом его *угле зрения на человека и мир* и в *их понимании*. К чести уже ранних иноземных почитателей классического русского романа, они отлично уловили его превосходство над романом западноевропейским как раз в данном принципиально важном пункте. Вот несколько тому примеров.

Приступая в уже знакомой нам книге «Русский роман» к характеристике романов Л. Толстого, Мелькиор де Вогюэ пишет: если Тургенев «еще держался прошлого и европейской школы», то Толстой решительно «разорвал с чужеземным рабством; это новая Россия, устремившаяся <...> на поиски своих путей... Не требуйте от нее, чтобы она ограничила себя — к этому она менее всего способна...»²³.

«Русский роман <...> явился главным живительным началом современной литературы», — подчеркивает в статье «Русский и англичанин» (1916) Джон Голсуорси и поясняет: «Толстой, Тургенев <...> знали одну великую истину: они изображали тело и то скупое, но лишь для того, чтобы лучше показать душу»²⁴.

«Раскройте, — писал Стефан Цвейг, — любую книгу из пятидесяти тысяч, ежегодно производимых в Европе. О чем они говорят? О счастье. Женщина хочет мужа или некто разбогатеть, стать могущественным и уважаемым. У Диккенса целью всех стремлений будет милостивый коттедж на лоне природы, с веселой толпой детей; у Бальзака — замок с титулом пэра и миллионами. И если мы оглянемся вокруг, на улицах, в лавках, в низких комнатах и светлых залах — чего хотят там люди? — Быть счастливыми, довольными, богатыми, могущественными. Кто из героев Достоевского стремится к этому? Никто. Ни один»²⁵.

Классический русский роман, разумеется, не уходил и от тех проблем, язв и вопросов («кто виноват?», «что делать?» и «где лучше?») текущей русской жизни, общественной и частной, на которых было сосредоточено основное внимание периферийной отечественной прозы. Они входили в него, особенно полно у Достоевского и Л. Толстого, однако всегда через проблемы общенациональные и всечеловеческие, что позволяло великим русским романистам решать и злободневные с позиций высочайшего гуманизма. Так, *права* их современников (и не в одной только России) на труд, кров, достаток, справедливость, гражданские и политические свободы нашим крупнейшим романистам видятся в свете того «коренного» (И. Гончаров) стремления человека *к одолению смерти*, мотив которого красной нитью прошел через творчество Тургенева, Толстого и Достоевского.

Преломление в классическом русском романе социально-бытовой жизненной проблематики через *бытийные* основы, драмы и чаяния человека и человечества и предопределило его жанровое своеобразие как романа *по преимуществу онтологического* и *эсхатологического*. Сам энциклопедический охват русской действительности, в особенности отличающий «Евгения Онегина», гончаровский «Обрыв» и романы Л. Толстого, был в них не столько самоцелью, сколько средством для превращения этих произведений, по аналогии с библейскими книгами Моисея, в художественные *книги бытия*.

Естествен вопрос: почему именно русским художникам слова удалось создать роман не узко социального, а онтологического масштаба, смысла и значения?

Думается, в этом благоприятно сказались не одна, а целая совокупность предпосылок. Тут и воистину космополитическая *образованность* (ею в Тургеневе восхищался, например, француз Эдмонд Гонкур) романистов-классиков, в частности, их владение главными европейскими языками (50-летний Лев Толстой освоит еще иврит, древнегреческий и латынь), в оригиналах открывавшее им все выдающиеся сочинения западных авторов, в том числе философов, от Канта, Шлегеля и Гегеля до Людвига Фейербаха и Огюста Конта. И их живейший интерес к философии буддийской, индуистской, исламской, к мыслителям и культурам Китая, Индии, Аравии. И, разумеется, их исключительная эстетическая одаренность. А также и сам русский язык, на котором наши классики думали и писали и который, по глубокому наблюдению А. Пушкина, «как материал словесности» «имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими»²⁶. Наконец (данная предпосылка из самых кардинальных), — и едва ли не беспримерное убеждение великих отечественных художников слова в том, что в человеке всегда больше человечности, чем в окружающих его социальных условиях, что его формирует не одно общество, но весь окружающий его мир и что поэтому в нем есть «все возможности»²⁷.

Но и этого мало. После первых трех произведений русского онтологического романа его быстрый количественный рост был опосредованно, но мощно стимулирован той длительной кризисной эпохой России, когда, русский быт, «общественный и семейный», заходил, «как почва болотная, ходуном» (Тургенев)²⁸, наступили «какое-то химическое разложение» традиционных «общих понятий людских» (Гончаров)²⁹ и нравственный хаос, в котором «нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже <...> и шекспировских размеров художнику» (Достоевский)³⁰.

Речь идет о времени с года 1855, ознаменованного смертью Николая I и поражением России в Крымской войне, по конец 1860-х, в котором кризис многовекового российского общественного уклада с его патриархальной семьей и сословной иерархией принял уже *системный* характер. Вместе с великим потрясением традиционных религиозных, морально-нравственных и этических основ страны эпоха великих либеральных реформ Александра II открывала перед Россией и историческую перспективу для формирования как нового, пока небывалого человека — *гармонической Личности*, так и подобного ей общества.

Тут надо напомнить, кем в своем **официальном** статусе был человек в феодальной России. Нет, не гражданином, а *верноподдан-*

ным «царю-батюшке» и не лицом, **автономным** в отношениях со своей нацией (человечеством) и миром*. Он был **частицей** того сословия (дворянства, или чиновничества, священников, купцов, мещан или крестьян), к которому принадлежал по рождению и в соответствии с местом которого на государственной сословной лестнице (а не его собственными дарованиями и заслугами) оценивался**. Иначе говоря, *сословным индивидом*.

По мере ослабления и распада в 1860-е гг. патриархальных семейных и сословных общественных связей и отвечающих им религиозно-моральных и нравственно-этических норм этот господствующий социальный тип все чаще и быстрее сменяется людьми, если не формально, то внутренне порвавшими с этими связями и нормами, отныне их уже не удовлетворяющими или стесняющими.

Так нарождается массовый человек, замкнутый лишь на своих частных нуждах и интересах, — атомизированная единица, или антропологическая *особь* с крепнущим индивидуальным началом. Однако, как и сословный индивид, еще отнюдь не собственно *личность*, суть которой, по замечательной формуле Н.А. Бердяева в том, что она — «не часть, и не особь; а — целое»³¹.

* * *

Обратимся к Тургеневу, Гончарову, Достоевскому и Л. Толстому, создавшим или задумавшим свои главные романы именно в 1860-е гг., как традиционно обозначается в нашей науке весь переходный период России XIX в.

При ясном понимании дистанции, отделяющей чаемого ими «положительно прекрасного» (Достоевский) человека от их массового современника, никто из них не отрицал самой возможности его преобразования (или «перерождения») в целостную, цельную и высоконравственную личность, залог будущего гуманного и гармоничного общества. Всем им был созвучен призыв Досто-

* О чем мечтал А.И. Герцен, писавший в 1840 г.: «Человек, мне кажется, имеет совершенно столько же *аутономии*, как целая эпоха, как все люди вместе» [21, т. 3, с. 64] (курсив наш. — В.Н.).

** В частности, это объясняет, почему написанный В.Ф. Одоевским некролог А.С. Пушкина со словами «Солнце нашей поэзии закатилось. Пушкин скончался, скончался в цвете лет, в середине своего великого поприща...» вызвал следующую гневную тираду министра народного просвещения С.С. Уварова: «Что за черная рамка вокруг известия о кончине человека не чиновного, не занимающего никакого положения на государственной службе?... “Солнце поэзии”! Помилуйте, за что такая честь? “Пушкин скончался... в середине своего великого поприща”! Какое это поприще? Разве Пушкин был полководец, военачальник, министр, государственный муж?» [24, с. 427].

евского «определить и выразить законы», на которых вместо «жизни разлагающейся и семейства <...> разлагающегося»³² возникли бы семейство и общество принципиально «нового созидания», равно исключаящие и человека-индивидуалиста и человека обезличенного, стадного.

В общих чертах был ясен и путь к этим целям, так обозначенный А. Герценом в его «Письмах из Франции и Италии» (написаны в 1847—1852): при понимании «всей святости прав личности» — «не раздробить на атомы общество»³³. Аналогично видит его и Тургенев: сражаясь за «права личности», надо не забывать, что «краеугольный камень человека не есть он сам как неделимая единица, но человечество, общество...»³⁴.

В виде конкретного совета тому или иному из своих атомизированных современников русские романисты могли предложить обогатить — «оцельнить» — себя духовно-нравственными связями со сверхиндивидуальными общностями, и более обширными, чем патриархальная семья, сословие, само феодальное государство во главе с царем-«батюшкой», и несравненно более свободными, чем они. Ведь в их ряду были и весь трудовой народ, и родина Россия, и человечество в высших творениях его духовно-интеллектуальной культуры, а также природа, мироздание, Божество.

Где, однако, взять те морально-нравственные и этико-эстетические скрепы, которые раз навсегда исключили бы разлад и противоборство между интересами личности и названными «общинностями» (Герцен), но которых в России 1860-х гг., где «все перевернулось» (Л. Толстой), как раз и не было? Измыслить их умозрительно? Но любая теория живой жизни не адекватна. Замысловать извне? Но к чужому национальному организму они не приживутся. По точному слову Достоевского, их можно было только «выжить», т.е. нажить собственным национальным опытом, на что требовалось немалое время.

Между тем для россиян, не приемлющих ни удела сословного индивида, ни участи антропологической особи, довлеющей лишь самой себе, долгое ожидание этих скреп могло грозить нравственной смертью. Ибо и среди них были множество тех, кому, как вымышленным Ивану Карамазову и Родиону Раскольникову Достоевского, гончаровскому Илье Обломову и тургеневскому Евгению Базарову, толстовским князю Андрею Болконскому, Пьеру Безухову и Константину Левину, было «не надобно миллиона, а надобно мысль разрешить»³⁵.

Автор «Братьев Карамазовых» специально подчеркнет: эта мысль не о бытовых и материальных, а о «вековых» и «мировых вопросах, не иначе»³⁶, и это действительно так. Ибо, оказав-

шись в кризисные 1860-е гг. в морально-нравственном вакууме, россияне, «покинутые на них самих» (Ф. Тютчев), должны были не только заново, но и прежде всего разобраться в том, как помирить естественный для человека эгоизм с альтруизмом, а свое счастье с долгом, жажду личной свободы с зависимостью от общества, природы и законов мироздания. В качестве первых немудимо вставали перед ним и вопросы о природе добра и зла, морали и аморализма, истины и заблуждения, красоты и безобразия, в конце концов — о самой человеческой природе (божеская она или дьявольская?) и назначении-судьбе человека на Земле и в Космосе.

Конечно, осилить такие проблемы был способен далеко не каждый соотечественник наших великих романистов, пусть и с пробудившимся личностным пафосом. По плечу они были лишь яркой, духовно и интеллектуально недюжинной личности, близкой тем ее художественным образам из произведений наших классиков, что получили название «современного человека» (Пушкин) или «русского скитальца» (Достоевский).

В разных творческих интерпретациях, отражающих и временные его особенности, этот человек в качестве центрального героя пойдет через весь классический русский роман от «Евгения Онегина» до «Воскресения». Впервые явившись в облике пушкинского «приятеля» (помните: «Онегин, добрый мой приятель, / Родился на берегах Невы...»), он у Лермонтова предстанет Григорием Печориным, у Тургенева — Дмитрием Рудиным, Федором Лаврецким, Евгением Базаровым, Алексеем Неждановым, у Достоевского — Родионом Раскольниковым, Дмитрием Кирилловым («Бесы»), Иваном Карамазовым, у Толстого — Андреем Болконским и Пьером Безуховым, Константином Левиным, Дмитрием Нехлюдовым.

У них немало общего, особенно на фоне персонажей романов западных и периферийных русских. Это и «невольная преданность мечтам, неподражательная странность и резкий, охлажденный ум» («Евгений Онегин», гл. I, строфа XLV), и преследующие их скука или тоска, и скитальчество [помните: «Им (Онегиным. — В.Н.) овладело беспокойство, / Охота к перемене мест, / Весьма мучительное свойство, / Немногих добровольный крест»; «бесприютными скитальцами» назовет своих Рудина, Базарова, Алексея Нежданова Тургенев; скитальцами нравственными будут в особенности герои Достоевского].

Но самое важное типологическое их отличие от центральных персонажей и русских неклассических романов, и западного социального романа заключается в необыкновенном масштабе их

личностных запросов. Все они хотели для себя, своих соотечественников и людей всей Земли ни меньше, ни больше как «социальной гармонии» и «всемирного счастья»³⁷.

* * *

У героев наших романистов-классиков эти великие гуманистические цели обычно конкретизируются в поиск либо гармоничных «отношений обоих полов между собой»³⁸, либо гармонии «современного человека» с русским народом и родиной Россией, а также с природой, мирозданием, со всем человечеством и самим Творцом. При этом какое-то отдельное из них нередко выступает условием для достижения и всех прочих.

Начнем с первого — поиска условий для гармоничной любви и семьи, присутствующего практически в каждом из произведений русского онтологического романа, но «на первый план» вышедшего прежде всего в романах Тургенева и Гончарова как главных в русской прозе певцов, аналитиков и философов любви.

Ее счастье вроде бы «так возможно и так близко» было уже для пушкинских Евгения Онегина и лично развитой Татьяны Лариной, по этой причине в патриархальной «семье своей родной» казавшейся «девочкой чужой». Но ни Онегин, в ту пору более всего дороживший своей персональной свободой («Я думал, — скажет он в 8-й главе романа, — вольность и покой / Замена счастью»), не узнал в Татьяне, «уездной барышне», исторически и психологически родственную себе душу, ни Татьяна последней главы, в обстановке мелочных страстей петербургского *бомонда*, не поверила глубокому чувству Онегина. Ситуация оказалась трагически неразрешимой, однако не по вине героя или героини, а в силу того объективного драматизма судеб этих «странных» на фоне их патриархального окружения людей, который и был впервые художественно зафиксирован Пушкиным.

Лермонтовскому Григорию Печорину, в натуре которого, вопреки самой его *игре* не только с пошлым окружением, но и с самой Судьбой, не гаснет потребность в деяниях героических, счастье любви и «семейного круга» в их наличных видах (а иных их вариантов в его «время», бывшее историческим безвременьем, просто не существует) представляется неприемлемо узким и малым.

Совершенно иначе открывается оно для героев тургеневских романов (ранее и онтологических повестей 1850-х гг.: «Переписки», «Фауста», «Аси», «Первой любви»). Это счастье любви не обычной, свойственной и доступной людям скромных персо-

нальных запросов, а обещающей «бессмертное счастье» («Переписка»), «счастье потоком» («Поездка в Полесье»), «полное, истинное счастье» («Дворянское гнездо»), «безмерное <...> счастье» («Отцы и дети»). По существу, перед нами любовь не в значении пусть и очень важной, но отдельной природной симпатии человека, а как *средоточие* и *полнота* всего человеческого бытия с его высшими устремлениями, словом, нечто соразмерное духовному Абсолюту Гегеля или «высшему синтезу жизни», как Достоевский определял Бога.

Никто из тургеневских героев, стремящихся к *такому* счастью, его, однако, не достигает. Более того, за наслаждение им дольше одного мгновения (ибо, как скажет устами своего героя автор «Аси», «у счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего <...> у него есть настоящее — и то не день, а мгновенье»³⁹ [18, т. 5, с. 192]) эти герои бывают сурово наказаны теми «глухими и немymi законами» мироздания, о которых человек обычно не подозревает, хотя они «изредка, но внезапно пробиваются наружу»⁴⁰.

Не считая себя христианином, Тургенев, вслед за античными людьми, называл эти законы Неведомым, или Судьбой. Но в романе «Накануне» указанной каре Дмитрия Инсарова и его юную жену Елену, пожелавших «безмерного» любовного счастья, подвергает и христианский Бог. Вот они на пути из России в Болгарию, куда Инсаров и Елена добираются, чтобы вместе продолжить борьбу за освобождение родины Дмитрия от турецкого владычества, останавливаются в прекрасной летней Венеции. Неожиданно Дмитрия охватывает жар и «какая-то пожирающая слабость». Предчувствуя несчастье, Елена обращается с мольбой к Небу, в этот ночной час особенно кроткому и ласковому: «”Неужели же нельзя умолить, отвратить, спасти... О Боже! неужели нельзя верить суду? <...> Я была счастлива не одни только минуты, не часы, не целые дни — нет, целые недели сряду. А с какого права?” Ей стало страшно своего счастья. “А если этого нельзя? — подумала она. — Если это не дается даром? <...> “Но если это — наказание, — подумала она опять, — если мы должны теперь внести полную уплату за нашу вину? <...> О Боже, неужели мы так преступны! Неужто ты, создавший эту ночь, это небо, хочешь наказать нас за то, что мы любили?”»⁴¹. Увы, Небо не внемлет этой мольбе — Дмитрий Инсаров скоростижно умрет.

Чтобы «дойти, не падая, до конца своего поприща», говорит Тургенев устами целого ряда своих героев и героинь, человеку следует *отречься* от поисков «бессмертного счастья» и предаться «исполнению *долга*», как единственному *якорю*, позволяющему

ему окончательно не утратить желания жить⁴² [там же, Сочинения, т. 5, с. 129].

Понимая под «долгом» служение насущным нуждам русского народа и России, а также общечеловеческой культуре, герои Тургенева (да и он сам), однако же, далеко не уравнивают *этическое* удовлетворение, получаемое ими от этой деятельности, с тем всезахватывающим счастьем, которое приносило им даже мгновение «истинной, полной любви». Недаром и самый тургеневский долг уподоблен романистом тем «железным цепям» (веригам) [там же], которые для истязания плоти носит на своей груди какой-нибудь фанатик веры. Заметное противоречие между «жаждой счастья — опять-таки жаждой счастья» («Дворянское гнездо») как главенствующего интереса развитой Личности, с одной стороны, и велением «долга» как служения этой Личности интересам всего общества, с другой, не было разрешено Тургеневым до конца его творчества, оставляя на облике и жизненной участи его любимых героев явственную печать **трагизма**.

Тургеневская оппозиция между *личным* счастьем любви и *общественным* долгом будет преодолена такими героями И. Гончарова, как Ольга Ильинская и Андрей Штольц («Обломов») и, в их жизненной перспективе, Верой и Иваном Тушиным («Обрыв»).

Любовь у Гончарова в свою очередь не частное, а *основополагающее* начало бытия, при этом и индивидуально-общественного, и природно-космического. «...Вы правы, — отвечает романист в середине 1860-х гг. самой близкой из своих корреспонденток, — подозревая меня <...> в вере в всеобщую, всеобъемлющую любовь и в то, что только эта сила может двигать миром, управлять волей людской и направлять ее к деятельности и прочее. Может быть, я сознательно и бессознательно, а стремился к этому огню, которым греется вся природа...»⁴³ [2, т. 8, с. 362]. Посвятив «много мыслительной работы» «сердцу и его мудреным законам», Андрей Штольц вырабатывает себе «убеждение, что любовь, с силою Архимедова рычага, правит миром; что в ней столько *всеобщей* неопровержимой *истины* и *блага*, сколько лжи и безобразия в ее непонимании и злоупотреблении»⁴⁴.

В жизни положительных героев Гончарова любовь не расходится с их долгом потому, что творец знаменитой романной «трилогии» вводит долг в рамки самой любви. Такова нравственная обязанность мужчины и женщины любить друг друга не только в первый период этой великой симпатии, но сохранить и пронести ее через всю их жизнь. Это любовь, непременно переходящая в счастливое *супружество с детьми*, рождением и выискательной заботой о которых их мать и отец исполняют свой долг

перед и своей нацией, и всем человечеством. А *гармонией* своей *семьи* подают пример *гармонизации* и всех других человеческих отношений — производственных, социальных, межэтнических и межнациональных, даже политических. Независимость же *любви-долга* от старения ее носителей соединяет их с Творцом, который и сам есть вечная Любовь. Так любовь индивидуально-личная сливается у Гончарова с всечеловеческой, природно-космической и божественной.

Близкую гончаровской норму любви и семьи создаст в своих крупнейших романах Л. Толстой. Это *семья-коммуна*, представленная в эпилоге «Войны и мира» семействами Пьера Безухова и Натальи Ростовой, Николая Ростова и Марии Болконской, и *семья-мир*, *семья-храм*, которую в «Анне Карениной» хочет создать после женитьбы на Кате Щербацкой Константин Левин. В отличие от западного идеала семьи как гармоничного островка-убежища среди прочего огромного мира, обе толстовские семьи как раз открыты этому миру во всех его широтах и долготях и со всеми острыми и сложными проблемами.

По-разному завершаются поиски героями русских романов их иной, чем она была у их прототипов в сословной России, связи с родным народом. Лишь в форме *материальной* заботы о его крепостных крестьянах осуществляется она и Евгением Онегиным («Ярём он барщины старинной / Оброком легким заменил, / И раб судьбу благословил...»), и героем «Дворянского гнезда» Федором Лаврецким, который, выучившись быть «хорошим хозяином», «трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян»⁴⁵. Если не сословный барьер, то разная степень личностного развития разделит с крепостными мужиками его родителей и гордого тургеневского «плебея» Евгения Базарова. Полагавший, что он-то умеет говорить с ними, Базаров, замечает романист, «и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового»⁴⁶.

Через «опрошение» своей личности с ее онтологическими и эсхатологическими запросами надеялся обрести единство с народно-крестьянской массой герой тургеневской «Нови», «народник» Алексей Нежданов, рефлектирующий и крайне впечатлительный молодой человек, разновидность «русского Гамлета», по слову одного из второстепенных персонажей романа. Сталкиваясь со случайно повстречавшимися ему крестьянами, он пытается возбудить их к антиправительственному бунту, но, осмеянный ими и напоенный кабацкой сивухой, испытывает страшную душевную депрессию, завершающуюся самоубийством. «Я не умел *опроститься*: оставалось вычеркнуть себя совсем»⁴⁷, — диагностирует он причину этого своего решения.

Идея сближения с народом ценой собственного «опрошения» некоторое время владеет и толстовскими Константином Левиным («Анна Каренина»), Дмитрием Нехлюдовым («Воскресение»). Но ее не поддержат герои ни Гончарова, ни Достоевского, не считающие необходимым для гармоничного союза с народом отказываться от личностных ценностей человека. И они правы, ибо такой союз предполагает не растворение личности в народной массе (как и в человечестве, природе, мироздании — при объединении ее с ними), а их взаимодополнение и духовно-нравственное обогащение друг друга. Именно так решал этот вопрос Достоевский. «Мы, — говорит он в “Дневнике писателя” за январь 1876 г., — должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться перед правдой народной и признать ее за правду... <...> Но <...> преклониться мы должны под одним лишь условием, и это *sine qua non* (обязательно. — В.Н.): чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой. Не можем же мы совсем перед ним уничтожиться, и даже перед какой бы то ни было его правдой; наше пусть останется при нас, и мы не отдадим его ни за что на что на свете, даже <...> и за счастье соединения с народом. В противном случае пусть уж мы оба погубим врозь»⁴⁸ [3, т. 22, с. 44—45].

Заново ставят герои великих русских романистов 1860-х гг. и проблему взаимоотношения личности с природой, в особенности актуальную и драматичную для Тургенева. Готова ли природа на равных объединяться с «современным человеком», нуждающимся в таком единстве тем больше, если он, в качестве атеиста, утратил величайшую для верующих людей опору в небесном Отце и ощутил себя во Вселенной *сиротой*? Так стоит вопрос в тургеневских повестях 1850-х гг., затем в «Дворянском гнезде», «Отцах и детях», в поэтическом эссе «Довольно» (1865) и стихотворении в прозе «Природа» (1879).

Да, отвечает писатель, готова, но лишь в редкие мгновенья*. В целом же «она не терпит ничего бессмертного, ничего неизменного... Человек ее дитя; но человеческое — <...> ей враждебно, именно потому, что оно силится *быть <...> бессмертным*»⁴⁹. В повести «Поездка в Полесье» мысль о враждебности природы не всякому, а именно *лично* развитому человеку звучит еще четче: «Тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдер-

* Например, в момент «безмолвной вечерней прогулки» в «Переписке», — о которой ее главный рассказчик, он же главный герой, так напоминает героине: «Помните ли вы те благодатные мгновения? Природа ласково и величаво *принимала нас в свое лоно*. Мы входили, замирая, в какие-то блаженные волны» [18, Сочинения, т. 7, с. 228] (курсив наш. — В.Н.).

жанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе — вот <...> ее (природы. — В.Н.) неизменный закон, вот на чем она стоит и держится. Все, что выходит из-под этого уровня — кверху ли, книзу ли — всё равно, — выбрасывается наружу»⁵⁰. Так, природа не помешает жить скромным в их жизненных притязаниях Николаю Петровичу, Аркадию Кирсанову и старичкам Базаровым, но «вытолкнет» из жизни как слишком много ждущего от любви Кирсанова-старшего, так и неспособного довольствоваться обыкновенной долей Евгения Базарова.

Вслед за природой с центральными героями тургеневских романов уже в силу его временной и пространственной *несоизмерности* с ними не гармонирует и *мироздание*. А запрос на такую гармонию присущ им несколько не меньше, чем желание равноправного единства с природой. Вот как после встречи Базарова с любовью в ее загадочной онтологической сущности, вдруг ему открывшейся, встал перед ним вопрос и об отношении человека с универсумом. Лежа в знаменитой сцене «под стогом сена» на спине и глядя в беспредельное небо, Базаров говорит Аркадию Кирсанову, но больше самому себе: «А я думаю: вот я лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того *крохотно в сравнении с остальным пространством*, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так *ничтожна перед вечностью*, где меня не было и не будет... А в этом *атоме, этой математической точке* кровь обращается, мозг работает, чего-то *хочет тоже*... Что за безобразия!»⁵¹.

Перед нами своего рода *бунт* неверующего тургеневского героя не против Бога, каким он будет у героев Достоевского — Раскольникова, Ипполита Терентьева, инженера Кириллова, Ивана Карамазова, — а против антигуманного устройства Вселенной, где человек, способный ощущать и сознавать ее (сама она себя не знает), перед ней, в отпущенном ему времени и пространстве, столь ничтожен. Но почему? Кто решил это за человека? Кто и по какому праву обрек его на неминуемую смерть? Вот что отныне мучит Базарова. И на призыв Аркадия Кирсанова *способствовать* тому, чтобы и у последнего русского мужика была такая «белая изба», как у деревенского старосты Филиппа (она не под старой соломенной, а новой, **тесовой**, крышей) Базаров, которого советские тургеневеды безосновательно причисляли к «народным заступникам», вдруг отвечает: «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?*»⁵².

Самыми настоящими и одновременно самыми драматичными для «современного человека» из классического русского романа *второй половины XIX в.* стали его самоопределение в Боге и поиск иных, чем у человека патриархального, отношений с Сыном Божиим — Богочеловеком Иисусом Христом. Здесь, впрочем, была своя эволюция, отразившая резкое обострение кризиса религиозного сознания в России за время от рубежа 1840—1850-х до 1860-х гг.

«Я, — признавался в 1847 г. Тургенев Полине Виардо, — предпочитаю (Богу. — *В.Н.*) Прометея, предпочитаю Сатану, образец возмущения и индивидуализма. Как бы мал я ни был, я сам себе владыка; я хочу истины, а не спасения; я чаю его от собственного ума, а не от благодати»⁵³. Тут атеизм порожден боязнью развитой личности своего растворения, «поглощения в Боге» (А. Герцен), т.е. является оборотной стороной *гуманизма* как гордого убеждения человека в способности осилить все его внутренние и внешние проблемы самостоятельно, без помощи извне. Эта причина неверия, ранее ощущаемая у Евгения Онегина и Григория Печорина, отличает Евгения Базарова и других тургеневских героев с максималистскими запросами. Намного сложнее оно у центральных лиц романного «пятикнижия» Достоевского и у него самого.

«Я скажу Вам про себя, — писал будущий автор «Преступления и наказания» после выхода в 1854 г. из Омской каторги Н.Ф. Фонфизинной, — что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных»⁵⁴. Данное духовное состояние конгениально Достоевскому предвосхищено следующими строками стихотворения Ф. Тютчева «Наш век» (1851):

Не плоть, а дух растлился в наши дни.
И человек отчаянно тоскует..
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит..
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры... но о ней *не просит*...

Не скажет век, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
«Впусти меня! — Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..»

Герои Достоевского находятся в нравственной ситуации, когда жажда уверовать, таящаяся в глубинах их душ, тут же побеждается сомнением в морали (правде) Бога и Богочеловека, как и в органичности этой морали людям вообще и в особенности тем их соплеменникам в Петербурге и Москве, которые, исповедуя эту мораль на словах, сплошь и рядом *переступают* через нее на деле. А ведь в их числе не одни законченные аморалисты Свидригайлов, Петр Верховенский, Николай Ставрогин, Федор Павлович Карамазов и Павел Смердяков. Тут и люди незлые и в их собственных глазах не безнравственные, как, скажем, родной отец и мачеха Софьи Мармеладовой. Однако же и их не ужаснул страшный «заработок» 16-летней дочери и не заставил отказаться от него.

Отношение Родиона Раскольникова, инженера Кириллова, Ивана Карамазова к Богочеловеку выливаются как в вызов-*испытание* божеских заветов, прежде всего завета «**не убий**», который они все переступают осознанно и «*по совести*», так и в претензию заменить Его идеал антихристовым идеалом Человекобога. А их связь с Иисусом Христом предстает во *внешнем* подобии путей каждого с *крестным путем* Богочеловека, конечно, при полярной противоположности *внутренних* целей. Если Христос жертвует для спасения человечества собой, то названные герои Достоевского своим переступанием морального принципа «не убий» («Я не человека убил, я принцип убил!»⁵⁵, — пояснит свое деяние герой «Преступления и наказания») обосновывают право на свое превосходство и власть над всеми заурядными людьми (по Раскольникову, «всею дрожащею тварью и всем муравейником»)⁵⁶.

Иначе обстоит дело с таким этапом Христова крестного пути, как его кульминация — *Голгофа*, всегда предстоящая и вышепомынованным «современным людям» Достоевского. У них это те жесточайшие нравственные мучения от содеянного, которые время от времени настигают Раскольникова, сводят с ума Ивана Карамазова и в его предсмертные минуты терзают самоубийцу Кириллова. По логике великого романиста-христианина, это их внутреннее «наказание» знаменует возможность духовно-морального «восстановления» даже для, казалось бы, и безнадежно «погибшего человека»⁵⁷.

Немало в классическом русском романе персональных примеров и *обретенной гармонии* развитой личности с Творцом. В «трилогии» Гончарова таковы Ольга Ильинская и Вера; в «пятикнижии» Достоевского — Соня Мармеладова («Что ж бы я без Бога-то была?» — «быстро, энергично» отвечает она Раскольникову на вопрос, молится ли она Богу⁵⁸ и Соня Долгорукова, князь Лев Мышкин и Алексей Карамазов; у Л. Толстого — княжна

Марья Болконская и князь Андрей Болконский («Война и мир»), князь Дмитрий Нехлюдов («Воскресение»). И они именно гармонически, а не патерналистски едины с Ним и Сыном Его. Ведь главной предпосылкой духовно-нравственной связи этих героев с Отцом небесным в обоих Его ликах стала «не только вера в Бога, но и вера в человека, и возможность раскрытия божественного в человеке»⁵⁹. Жизнеповедение всех этих личностей не исключает, но именно «предполагает творческую активность человека», при которой «движение идет и от человека к Богу, а не только от Бога к человеку»⁶⁰. Соня Мармеладова своей терпеливой и чуткой любовью служит духовной опорой для нравственного возрождения Родиона Раскольников; к Алексею Карамазову за тем же сознательно и бессознательно тянутся его братья Дмитрий и Иван; а гончаровская Вера, склоняясь перед образом Спасителя, черпает в нем дополнительные силы в своих настойчивых попытках вернуть в человеческое сообщество лично незаурядного, но духовно заблудшего позитивиста Марка Волохова.

* * *

Предпринятый нами обзор духовно-нравственных скреп, отвечающих чаемым отношениям «русского скитальца» с основными сверхличностными социумами, естественно завершить его, того же скитальца, формулой гармонии межэтнической и межнациональной. А ее образы мы без труда найдем в «географическом» романе Гончарова «Фрегат “Паллада”» (1858)⁶¹, в «Войне и мире» Л. Толстого, в романном «пятикнижии» Достоевского. При частных различиях между ними, всех их, думается, объединит соответствующий лаконичный, но содержательно в высшей степени емкий концепт из пушкинской речи (1880) Достоевского: «всемирное счастье».

И не один общественный человеческий мир, но и природу, и универсум с Божеством включали Достоевский и Толстой в эту гармонию, превращавшуюся для них в «абсолютное всеединство» «земли, небес и человека»⁶² как совокупной итоговой цели гуманитарного, природного и сакрально-космического процессов.

Полагая, что «русский скиталец <...> дешевле <...> не примирится»⁶³ [3, т. 26, с. 137] с наличным миром, творец «Братьев Карамазовых» имел все основания считать здесь своим союзником создателя «Евгения Онегина», также мечтавшего о временах, «когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся». Так состоялись и переключки между первым и последними авторами онтологического русского романа, и схождение его жанровых начал и концов.

Сто с лишним лет, минувшие со времени первого знакомства с нашим классическим романом писателей и читателей Западной Европы, а затем и всего мира, показали, что предложенная им постановка и решение вопросов о бытийных началах и устремлениях «самого человека» были и по-прежнему остаются непревзойденным в своей актуальности нравственно-эстетическим завоеванием человечества. Лишнее тому свидетельство — непрерываемый поток стажеров, аспирантов, студентов из США, Японии, Китая, Республики Корея, а также из Европы и Латинской Америки, приезжающих сегодня в Россию, в частности, на филологический факультет МГУ, для постижения в первую очередь романов Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Достоевского и Толстого с их героями, в равной мере преданными идеалам личностной, социальной и мировой гармонии.

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное: В 90 т. Т. 13. С. 53.

² Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1977—1990. Т. 6. С. 443.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 7. С. 148.

⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 7. С. 503.

⁵ Там же. С. 432.

⁶ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное. Т. 60. С. 140.

⁷ Там же. С. 290.

⁸ Венгеров С.А. Основные черты истории новейшей русской литературы // Русская литература XIX века. 1870—1890. Воспоминания. Литературно-критические статьи. Письма. М., 2005. С. 284—285.

⁹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное. Т. 13. С. 54.

¹⁰ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 76.

¹¹ Вяземский П.А. Письмо в Париж // Московский Телеграф. 1825. Ч. VI. № XXXII. С. 181.

¹² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3. М., 1962—1966. Т. 7. С. 404.

¹³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 35.

¹⁴ Санд Жорж. Собр. соч.: В 14 т. М., 1996. Т. 1. С. 267.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 17. М., 1984. С. 345—346.

¹⁷ Мандельштам О.Э. Конец романа // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 202—203.

¹⁸ Писемский А.Ф. Письма. М., 1936. С. 77—78.

¹⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 1. С. 312.

²⁰ Скабичевский А.М. Литературные воспоминания. М.; Л., 1928. С. 249.

²¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное. Т. 13. С. 55.

²² Определение Л.Н. Толстого в передаче А. Гольденвейзера // Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. М., 2002. С. 81.

²³ *Voyez de Melkiour. Le roman russe.* Цит. по: Пытин А.Н. Русский роман за границей // Вестник Европы. 1886. № 9. С. 332.

²⁴ Голсуорси Дж. Русский и англичанин. Цит. по: Гиленсон Б.А. Мировое значение русской литературы // Русская литература XIX века. Изд. 2. М., 2008. С. 371.

²⁵ Цвейг Ст. Собр. соч.: В 8 т. Л., 1928—1932. Т. 7. С. 121—122.

²⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 27. Курсив наш. — В.Н.

- ²⁷ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное. Т. 53. С. 128.
- ²⁸ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Изд. 2. М., 1978 — (продолжается). Письма. Т. 7. С. 300.
- ²⁹ Гончаров И.А. Необыкновенная история // Литературное наследство. Т. 102. М., 2000. С. 271.
- ³⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 35.
- ³¹ Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX — начала XX века // О русской философской культуре. М., 1990. С. 190.
- ³² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 35.
- ³³ Герцен А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1955—1958. Т. 3. С. 65.
- ³⁴ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 98.
- ³⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 76.
- ³⁶ Там же. С. 213.
- ³⁷ Там же. Т. 21. С. 10; т. 26. С. 137.
- ³⁸ Гончаров И.А. Собр. соч. Т. 6. С. 455.
- ³⁹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 192.
- ⁴⁰ Там же. Письма. Т. 5. С. 129.
- ⁴¹ Там же. Т. 6. С. 290—291.
- ⁴² Там же. Т. 5. С. 129.
- ⁴³ Гончаров И.А. Собр. соч. Т. 8. С. 314.
- ⁴⁴ Там же. Т. 4. С. 461. Курсив наш. — В.Н.
- ⁴⁵ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 157.
- ⁴⁶ Там же. Т. 7. С. 173.
- ⁴⁷ Там же. Т. 9. С. 378.
- ⁴⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 45.
- ⁴⁹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 228. Курсив наш. — В.Н.
- ⁵⁰ Там же. Т. 5. С. 147.
- ⁵¹ Там же. Т. 7. Курсив наш. — В.Н.
- ⁵² Там же. С. 120—121. Курсив наш. — В.Н.
- ⁵³ Там же. Письма. Т. 1. С. 377.
- ⁵⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 1. С. 176.
- ⁵⁵ Там же. Т. 6. С. 211.
- ⁵⁶ Там же. С. 253.
- ⁵⁷ Там же. Т. 20. С. 29.
- ⁵⁸ Там же. Т. 6. С. 248.
- ⁵⁹ Бердяев Н.А. Русская идея. С. 195.
- ⁶⁰ Там же.
- ⁶¹ Недзвецкий В.А. «Фрегат “Паллада”» как географический роман // Недзвецкий В.А. Статьи о русской литературе XIX—XX веков. Нальчик, 2011. С. 133—135.
- ⁶² Соловьев Вл. Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 31, 30.
- ⁶³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 137.

«Евгений Онегин» А.С. Пушкина как художественное единство

Сообщая в ноябре 1823 г. П.А. Вяземскому, что он пишет «не роман, а роман в стихах», А.С. Пушкин подчеркнул: «дьявольская разница».

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) В.Г. Белинский определил роман как форму, наиболее «удобную для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни»¹. В сравнении с поэмой эпической (античной или эпохи возрождения), а также романтической, где действуют герои (полубоги), богатыри или лица исключительные и возвышенные, роман нового времени, подобно породившей его действительности, — жанр не высокий, а прозаичный, точнее, прозаизированный. Проза, а не стих («язык богов») становится в нем и естественным средством повествования. В прозе были те образцы западноевропейского романа, которые учитывались Пушкиным при создании его «Онегина». Это «Рене» (1802) Ф. Шатобриана, «Мельмот-скиталец» (1820) Ч. Метьюрина и в особенности «Адольф» (1816) Бенжамена Констан. Прозаическими будут и восходящие к пушкинскому роману крупнейшие произведения Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого. Между тем сам «Евгений Онегин» оказался не в прозе, а в стихах, т.е. своеобразным жанровым оксюмороном. Почему же? Была ли в этом факте *историко-литературная* необходимость?

Может быть, «Онегин» вообще не роман, но, как полагали некоторые исследователи, некий лиро-эпический гибрид? Однако в нем есть по меньшей мере три силы, образующие именно роман, а не эпическую или лирическую поэму: его центральные персонажи Онегин и Татьяна Ларина, предмет изображения и характер действия. Начнем с заглавного героя произведения. Кто он?

С учетом разноречивых характеристик, данных Онегину как другими персонажами и самим автором произведения, так и его

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 1. С. 271.

критиками, вопрос этот совсем не прост. И.В. Киреевский писал о «пустоте»² пушкинского героя, В. Белинский назвал его «богатой натурой»³, и подобная полярность оценок Онегина не изжита по сей день.

Предвосхищая восприятие Онегина современниками, Пушкин в предисловии к отдельному изданию первой главы романа писал: «Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица...»⁴. Негативное мнение об Онегине, столь разительно непохожего на героев «Руслана и Людмилы», «Кавказского пленника» и «Цыган», действительно, было фактически единодушным. Ф. Булгарин и критик «Северного Меркурия» сходились в нем с декабристом А.А. Бестужевым, увидевшим в заглавном герое «Онегина» не поэтический характер, а всего лишь «франта <...> человека, которых тысячи встречаю наяву»⁵. «В это время, — свидетельствовал Л.С. Пушкин, — появилась первая глава “Онегина”. Журналы или молчали, или отзывались о нем легко и равнодушно»⁶. «Я очень люблю, — сообщал в 1828 г. Пушкину Е. Баратынский, — обширный план твоего “Онегина”, но большее число его не понимает»⁷.

Эти и подобные им суждения фиксировали отрицательную литературную сущность Онегина: тот факт, что он не был героем ни в классицистическом (эпическом или трагическом), ни в сентименталистском, ни в романтическом смыслах и традициях. Вместе с тем Онегин вполне определенно отмежеван и от героев «нравоучительного романа» (4, XXVI) в его западноевропейских и отечественных разновидностях (они перечислены в строфах о круге чтения Татьяны Лариной), так как не представляет собою ни образец совершенства («Бывало, пламенный творец / Являл нам своего героя / Как совершенства образец». 3, XI), ни собрание пороков, наказуемых «при конце последней части» (3, XI). «Но наш герой, кто б ни был он, / Уж верно был не Грандисон»

² Киреевский И. Нечто о характере поэзии Пушкина // Московский вестник. 1828. № 6. С. 192.

³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. С. 469.

⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР (Большое академическое издание). Т. 6. С. 638. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома (римск.) и страницы (арабск.). Там же даются ссылки на текст «Евгения Онегина», с указанием главы (арабск.) и строфы (римск.).

⁵ Бестужев А.А. — Пушкину А.С. 9 марта 1825 г. // Пушкин А.С. Большое академическое издание. Т. 13. С. 119.

⁶ Пушкин Л.С. Биографическое известие о А.С. Пушкине до 1826 года // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Серия литературных памятников. Т. 1. М., 1985. С. 56.

⁷ Баратынский Е.А. — Пушкину А.С. от февраля 1828 г. // Баратынский Е.А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951. С. 489.

(3, X), — говорит Пушкин, обобщая именем этого добродетельного персонажа С. Ричардсона (из романа «История сэра Грандисона», 1754) вообще традиционное, литературное и бытовое, понимание центрального лица романического повествования.

В свете этого понимания Онегин был не просто новым, но «странным человеком», что, заметим, учтено и Пушкиным, приведшим, в числе прочих вероятных определений своего героя, и данную оценку: «Прости ж и ты, мой спутник странный» (8, L).

И она была не только данью традиционно мыслящему читателю. Как показал в своей книге о лермонтовском «Герое нашего времени» Б.Т. Удодов, понятие «странный человек» возникает в русской прозе с начала XIX в. для литературного закрепления пусть «еще не окончательно сложившегося в жизни»⁸, но все же существующего характера, некоторое время осознаваемого в качестве романтического. Таков он в романе Н.В. Сушкова «Российский Вертер» (1801), в очерке К.Ф. Рылеева «Чудак» (1821), в повести В.Ф. Одоевского «Странный человек» и некоторых других произведениях. В ту пору, отмечает Ю.М. Лотман, «странный человек» сделался бытовой маской романтического героя»⁹. Между тем, еще в 1817 г. характеризуя в своей записной книжке, казалось бы, то же лицо (при этом взятое с природы — с самого себя), К.Н. Батюшков акцентирует в нем свойства, явно выходящие его за рамки не только предромантического, но и романтического сознания и поведения. «Недавно, — пишет поэт, — я имел случай познакомиться с странным человеком, *каких много!* Вот некоторые черты его характера и жизни. <...> В нем два человека... Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю; знаю только, что у нашего чудака профиль дурного человека, а посмотришь в глаза, так найдешь доброго... <...> Он — который из них, белый или черный? — он или они оба любят славу. <...> У белого совесть чувствительна, у другого — медный лоб. Белый обожает друзей и готов для них в огонь; черный не даст и ногтей остричь для дружества, так он любит себя пламенно. <...> В любви... но не кончим изображение, оно и гнузно и прелестно!»¹⁰

«Странный человек» Батюшкова с его противоречивостью и почти органической двойственностью — уже предтеча пушкинского Онегина, а через него и таких героев центральной линии русского романа XIX в., как лермонтовский Печорин, гончаровский Райский, главные персонажи «пятикнижия» Достоевского,

⁸ Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 15.

⁹ Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 161.

¹⁰ Батюшков К.Н. Сочинения. Л., 1934. С. 378—380.

каждого из которых будет сопровождать, кстати, и определение «странный». Литературное оформление этого типа, хотя и в рамках непритязательного очерка, свидетельствовало о том, что он, уходя корнями в своеобразие эпохи, назревал и в ее литературно-творческом сознании. Понадобилось, однако, шесть лет и гений Пушкина, чтобы он из возможности превратился в художественную реальность.

И все же формулировка «странный человек» (или «чудак»), акцентирующая новизну типа, остается прежде всего голосом традиционного читателя (или персонажа), для которого этот характер, в данном случае Онегин, еще загадка. Позитивное объяснение пушкинского героя, его происхождения и отличительных мотивировок оно в свою очередь не содержит.

Не раскрывают нам Онегина и такие его определения, как «подражанье, ничтожный призрак», «москвич в Гарольдовом плаще», «чужих причин истолкованье», «пародия» (7, XXIV) или — «Мельмот», «космополит», «патриот», «квакер», «ханжа» (8, VIII). И не только потому, что первые принадлежат не повествователю, а Татьяне Лариной, к тому же не утверждающей, а лишь вопрошающей («Ужель, — сомневается рассказчик, — загадку разрешила? Ужели слово найдено?» 7, XXV), а второе — «самолюбивой ничтожности», для которой одна посредственность «по плечу» (8, IX). Не говоря уже о том, что определения эти (кроме, разве, «патриота» и «ханжи») отказывают пушкинскому герою в национальных истоках (что крайне понижает и значимость этого лица, и заслугу художника как его открывателя), каждое из них и все вместе завершают Онегина тем или иным бытовым или идеологическим (литературным, религиозным, политическим) явлением эпохи.

Между тем романый Онегин подобной временной окончательности и завершенности как раз и лишен. Он не «добрый малый» в смысле, который давали этому понятию прошедший или наступивший век, не «чувствительный» или «холодный» в духе одноименных характеров Н.М. Карамзина, не романтик, как Владимир Ленский, не западник (европеец) и не ранний славянофил, не скептик и не идеалист по преимуществу, ибо на любое из этих слов-разгадок в произведении найдутся «слова» (жесты, поступки, характеристики) иного и даже противоположного рода.

Что и понятно, так как в сугубо бытовом или конкретно-идеологическом значении Онегина Пушкин, как пронизательно отметил И. Киреевский, никакой «определенной физиогномии» этому герою именно не дал¹¹. Не сделал он Онегина и декабри-

¹¹ Киреевский И. Нечто о характере поэзии Пушкина. С. 192.

стом, как и не последовал совету А. Бестужева поставить его «в контраст со светом»¹² — в узкой или широкой семантике последнего понятия. И это было не неким, достойным сожаления просчетом, как полагал автор даже лучшего комментария к «Евгению Онегину»¹³, а следствием подлинно новаторского художественного решения, потому что оно позволило Пушкину ориентировать своего героя не на ту или иную идеологию времени, а на новый «век» в целом и представить в нем не отдельного характерного современника, а «тысячи различных характеров»¹⁴. Или «современного человека» (7, XXII) в целом.

Сюжет пушкинского романа, начатого как «описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» (VI, 638), в последней главе (строфа LI), констатирует Ю. Лотман, «спроецирован в плоскость таких понятий, как Идеал, Рок, Жизнь»¹⁵. Не в бытовом, а бытийном ряду «Онегина» стоит и возникающая, подчеркнем это, уже в первой главе («К чему напрасно спорить с веком». 1, XXV), а затем проходящая через произведение категория «века», в главе седьмой непосредственно связанная с концептом «современный человек» («Да с ним еще два-три романа, / В которых отразился век / И современный человек / Изображен довольно верно...». 7, XXII) и призванная закрепить в сознании читателей не календарно-хронологический сдвиг, а *внутренне-сущностное* отличие эпохи нынешней, устанавливающейся, от минувших.

Именно с этих пор и в этом «онегинском» значении качественного видоизменения жизни и человеческой личности вследствие эпохальных исторических процессов, все шире захватывающих вслед за Западной Европой и феодально-патриархальную Россию, понятие «века» начнет активно использоваться в русской литературе (а также в критике, переписке, дневниках) 1820—1830-х гг., превращаясь в своего рода необходимый онтологический термин. Оно проникает в текст лермонтовского «Маскарада», выносится в заглавие романа «Герой нашего времени» (первоначальный вариант — «один из героев нашего века» или «Один из героев начала века»¹⁶), присутствует в стихотворении Тютчева «Закралась в сердце

¹² Бестужев А.А. — Пушкину А.С. 9 марта 1825 г. // Пушкин А.С. Большое академическое издание. Т. 13. С. 149.

¹³ «В окончательном тексте седьмой главы, — пишет Ю. Лотман, — победил другой (т.е. недекрабристский. — В.Н.) вариант трактовки образа героя — <...> раскрывающий его связь, а не конфликт со средой и эпохой и поверхностный эгоизм. (Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 316).

¹⁴ Киреевский И. Нечто о характере поэзии Пушкина. С. 192.

¹⁵ Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 371.

¹⁶ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 108.

грусть, / И смутно я вспомнил о старине...». «На днях, — записывает в 1831 г. в своем дневнике А.В. Никитенко, — я с удовольствием прочитал роман знаменитого Бенжамена Констана: “Адольф”. В нем <...> изображен человек нынешнего века, с его эгоистическими чувствами, приправленными гордостью и слабостью, высокими душевными порывами и ничтожными поступками»¹⁷.

Как видно из черновиков соответствующей главы «Евгения Онегина», «Адольф» Констана входил в тот узкий, но созвучный Онегину круг его чтения, ради которого Пушкин отверг предшествующий вариант онегинской библиотеки, представляющий «почти исчерпывающий список явлений европейского романтизма первой четверти XIX века»¹⁸. Характер констановского Адольфа, действительно, имеет непосредственное отношение к загадке онегинского не потому, разумеется, что Евгений Онегин — его «подражанье», «пародия», но оттого, что и этот пушкинский герой есть, как Адольф, «современный человек», конечно, в его национально-русском своеобразии и воплощении.

Итак, человек нынешнего века, несопоставимый в предшествующей русской литературе ни с кем, в том числе (возразим здесь Ю. Лотману¹⁹) и с грибоедовским Чацким, энтузиастом по преимуществу и к тому же идеологом, вот кто, по нашему мнению, Онегин, вот каков его общий художественный смысл. Подобно герою Констана, который, по словам Вяземского, «в прошлом столетии был бы просто безумец»²⁰, Онегин как представитель иного исторического качества в любой сфере традиционного общественного быта, будь то патриархальный уклад Лариных, великосветский круг, даже мир Владимира Ленского, непонятен и воспринимается то «опаснейшим чудаком» (I, IV), то «чудаком печальным и опасным» (7, XXIV), оставаясь везде и для всех «чужим» (8, VII).

В нем, однако же, зримо запечатлены и совершенно конкретные свойства людей новой исторической генерации, свет на которые проливает важная констатация Белинского из его статьи 1835 г. «О русской повести и повестях г. Гоголя». Говоря здесь о «господствующем духе времени», которому прежде всего обязан

своим быстрым развитием роман, критик отмечал: «Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе...»²¹. И хотя непосредственно этим фактом Белинский поясняет отличие христианской цивилизации от античного языческого мира, аналогичное принципиальное новшество — в сравнении с ее предшествующими временами — критик, думается нам, видит и в современной ему России.

Именно пафос безотносительной значимости личности в ее самоценности и свободе от нивелирующих и поглощающих ее форм и укладов феодального общежития и явился отличительным пафосом Онегина и воплощаемого им типа «современного человека». «Я думал: вольность и покой / Замена счастью», — говорит пушкинский герой в письме к Татьяне, и в этих словах — ключ к нему. Ибо Онегин уже не способен довольствоваться счастьем в рамках прежних уз, ни сословных (кастовых, корпоративных), ни семейных — на патриархальный «старый лад», как виделся ему его союз со «смирненной девочкой» (8, XLIII) из «простой русской семьи» (3, I).

В случае с Татьяной это была ошибка героя, но ошибка закономерная и объективно неизбежная. Ведь не поняли и не узнали друг друга не две души, в жизненной перспективе едва ли не наиболее родственные друг другу, а два типа сознания: в основе своей еще коллективно-народное, хотя и с явными индивидуальными задатками (такова Татьяна ее деревенской юности), с одной стороны, и осознанно личностное (таков Онегин, оставивший свет и обычный для «петербургского молодого» дворянина образ жизни), с другой. В этой ситуации Онегин предпочел «призрак свободы», говоря словами Кавказского пленника из одноименной поэмы Пушкина, на героя которого он в данном отношении действительно «сбивается» (VI, 638), разительно отличаясь от него, однако же, реализацией этой свободы — не руссоистским бегством от ложной цивилизации, а как свою независимость от ее понятий и норм и науку «читать самого себя» (III, I, 193).

Эта, уже глубоко значимая в русской жизни 1820-х гг., позиция порождает и объясняет и такие черты онегинского характера, как раннюю «охлажденность чувства», скептицизм и известный демонизм (в частности сближение с героем пушкинского «Демона»), а также и тот эгоизм, к которому чаще всего и сводит данный тип простодушный читатель. В восьмой главе произведения пушкинский герой, по-прежнему свободный от службы, семьи,

¹⁷ Никитенко А.В. Дневник. Т. 1—3. М., 1955—1956. С. 102.

¹⁸ Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 319.

¹⁹ «Не следует <...> забывать, — пишет Ю. Лотман, — что Чацкий был единственным в современной литературе героем, который мог быть сопоставлен с Онегиным» (Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 375).

²⁰ Вяземский П.А. Предисловие к переводу романа Б. Констана «Адольф» // Цит. по: Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 320.

²¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 262, 265.

трудов и определенной жизненной цели, открывает для себя и обратную — «постылую» — сторону предельной автономизации своей индивидуальности: мучительное положение особи, «ничем не связанной» с народно-национальным целым и обреченной на удел неприкаянности и вечного скитальчества, мотив которого позднее получит глубокое развитие в лермонтовском «Герое нашего времени» и в романах Достоевского.

В итоге «современный человек» обретает в «Онегине» завершённую в качестве явления, проникнутого той чреватой внутренним драматизмом *противоречивостью*, которая лишь отдаленно и внешне напоминала романтическое «двоемирие» и еще существеннее отличалась от рационалистически понятых противоположностей добрых, но «развращенных» героев допушкинского романа.

В своей знаменитой пушкинской речи 1880 г. Достоевский, как известно, противопоставил Онегину Татьяну Ларину. С тех пор о Татьяне как о человеке «русском душою», органически связанном «с коллективной жизнью народных обычаев, поверий, привычек»²², писали так много, что эта, действительно неоспоримая духовно-нравственная ее особенность подчас совершенно заслоняла иные, не менее значимые ее черты, уже не отделяющие ее от Онегина, а с ним сближающие и, в свою очередь, превращающие эту девушку в героиню романа нового жанрового типа.

Мир юной («деревенской») Татьяны действительно целен, однако на фоне людей из окружающей ее среды (включая и народную), запоздавших «в прошедшем веке», уже вовсе не однороден. «Она в семье своей родной казалась девочкой *чужой*» (2, XXV. Курсив наш. — В.Н.), — говорит о героине повествователь, и сама она в письме к Онегину подтверждает: «Вообрази: я здесь одна, / Никто меня не понимает...».

От своих родителей, Буяновых и Петушковых Татьяна отличается не просто чувствительностью, мечтательностью, пылким воображением и тому подобными свойствами, присущими и героиням традиционного романа. В отличие от первых и вторых Татьяна не чужда, более того — *открыта* тенденциям нового века и его «современного человека», представшего ей сначала при знакомстве с Онегиным в его живом обличье, а затем, при посещениях онегинского кабинета, — в лице героев любимых романов его хозяина. Не только загадка, но и сама необычная личность Онегина с первой же встречи властно увлекает Татьяну, овладевая ее сердцем и умом, быть может, оттого, что она одна из

всего ее уездного круга предчувствует историческую законность, стало быть, и известное человеческое превосходство Онегиных над людьми традиционного склада. Показательный факт: Татьяна ни до знакомства с Онегиным, ни после не любила и не полюбила, вопреки предсказанию самого героя, никого другого.

И «деревенская» Татьяна не лишена противоречивости («Что ж? Тайну прелесть находила / И в самом ужасе она: / Так нас природа сотворила, / К противоречии склонна». 5, VII) и в силу уже этого, в отличие опять-таки от иных представителей ее среды, индивидуально-неповторима, объективно сближаясь здесь с Онегиным. Последнее свойство Татьяны художественно значимо тем более, что как раз ему пушкинский роман обязан своей главной сюжетной линией, завязка которой принадлежит именно героине. Скажем больше: без Татьяны как женщины уже *личностного* склада «Евгений Онегин» в том виде, каким мы его знаем, попросту не мог бы состояться. Ни Ольга, ни тем более старшие Ларины его бы не образовали, ибо коллизии, порождаемые отношениями подобных персонажей, не заключали для Пушкина 1820—1830-х гг. ни сложностей, ни загадок, умещааясь в нескольких описательных строфах, добродушно-иронически имитирующих ситуации и слог традиционного семейного романа.

Еще более активную роль сыграет Татьяна в качестве героини не патриархального, а личностного склада и в развязке «Онегина». «Как изменилася Татьяна! / Как твердо в роль свою вошла! Как утеснительного сана / Приемы быстро приняла!» — скажет повествователь, и поведение героини в восьмой главе подтверждает точность этого наблюдения. Замужняя, но любящая не супруга, а Онегина, нынешняя Татьяна, однако, способна «покойно и вольно» (8, XXVII) слушать влюбленного в нее героя, подобно тому, как некогда он сам, также небезразличный к героине («Я вас люблю любовью брата / И, может быть, еще нежней». 4, XVI), «проповедовал», охраняя собственную «вольность и покой» юной Татьяне. Называя свою новую, петербургскую, жизнь с «успехами в вихре света», своим «модным домом и вечерами» «постылой» (8, XLXI), как Онегин свою индивидуалистическую свободу, Татьяна тем не менее безукоризненно исполняет утеснительную для нее роль «законодательницы зал» (8, XXVIII).

Итак, бытие и героини, вслед за онегинским, теперь проникнуто очевидным резким противоречием. Но, быть может, оно лишь внешнее, не затрагивающее духовного мира и потому разрешимое? «Сейчас, — говорит Татьяна, — отдать я рада / Всю эту ветошь маскарада <...> / За полку книг, за дикий сад, / За наше скромное жилище <...> / Да за смиренное кладбище, / Где нынче

²² Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 103.

крест и тень ветвей / Над бедной нянею моей...» (8, XLXI). Нет ни малейшего сомнения в искренности этих слов, однако же героиня не возвращается в свой прежний мир, и, смеем думать, не может вернуться — разумеется, не из каких-то частных соображений (нежелание мужа, обязанности перед ним и т.п.). Дело в том, что она отныне в той же мере «прежняя Таня» (XLI), как и иная, пусть и не сознает этого. Скорее объективной силою вещей, чем охотно, но героиня оказалась приобщенной в Петербурге и к нынешнему «веку» и к «современному человеку» в личностных ценностях, а вместе с ними и в антиномиях последнего. Вернуться теперь в деревню, иначе говоря, в исторически уходящий тип жизни и сознания, для нее так же невозможно, как взрослому человеку заново обрести свою юность.

Татьяна восьмой главы несет свою долю ответственности за драматическую безысходность главной сюжетной коллизии романа. Точнее сказать, здесь столько же вины героини, сколько и ее беды. Не тщеславие светского человека движет Онегиным, глубоко и искренно полюбившим Татьяну, а надежда найти в ее ответном чувстве и ее понимании, по существу, единственную духовно-нравственную опору от бессмыслицы неприкаянного себедовлеющего существования. Вполне искушенный им, герой тянется к целостно-народному началу Татьяны, и, считаем мы, веские доказательства тому в произведении существуют. Это и письмо героя, и строфа о его иных, чем ранее, «мечтах, желаниях, печалях» («То были тайные преданья / Сердечной, темной старины, / Ни с чем не связанные сны, / Угрозы, толки, предсказанья, / Иль длинной сказки взор живой, / Иль письма девы молодой». 8, XXXVI), и его действительное отречение «от света», в котором он ныне зрит «врагов забвенных, / Клеветников, и трусов злых, / И рой изменниц молодых, / И круг товарищей презренных» (8, XXXVII), а также (в строфах XXIV и XXVI, где слышна интенция самого Онегина) толпу стереотипных, почти карикатурных иль монструозных фигур, заставляющих вспомнить гостей Лариных на именинах Татьяны и чудищ из ее «странного сна».

Да, Онегин в самом деле явился перед Татьяной восьмой главы человеком, достойным уважения. Но понимания с ее стороны не находит — быть может, и потому, что свет с его условностью, героине — в качестве светской дамы — хорошо известной, не располагает ни к глубоким чувствам, ни к доверию им. Во всяком случае Татьяна и Онегин снова не узнали друг друга, и в этой индивидуально-субъективной ошибке-вине обеих отразилась и воплотилась та *объективная надличностная* закономерность, что,

по логике произведения, предопределяла в наступившую историческую эпоху («век») участь не одних героев «Евгения Онегина», а, как покажут и лермонтовский «Герой нашего времени», романы Тургенева, Гончарова, Достоевского и Толстого, судьбу «современного человека» в целом.

Если личностный характер главных героев «Евгения Онегина» и драматичный исход их отношений между собой и с господствующим русским обществом превращал «Евгения Онегина» не в античную или классицистическую трагедию, эпическую или романтическую поэму, а в роман, то вскрытие Пушкиным указанной объективной закономерности качественно отличало его от всех допушкинских разновидностей данного жанра.

* * *

Обрисует кратко другие романские начала «Онегина» в их общеродовом и новаторском виде.

«Разнообразие содержания, выведенного в “Онегине”, — писал Адам Мицкевич, — принадлежит жизни действительной, жизни частной»²³. По словам Гоголя, Пушкин в «Онегине» «погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины», хотел «быть верну одной истине жизни»²⁴. Согласно позднему наблюдению Белинского, автор «романа в стихах» «взял эту жизнь, как она есть <...> взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью»²⁵.

Частная жизненная сфера в «Онегине» начинается с «биографии» заглавного лица как человека, который «вообще никогда нигде не служил», что является чертой «важной и заметной»²⁶ не только для читателя, но, дополним Ю. Лотмана, и в свете традиционного романа, где частная жизнь также выступала в качестве основной. Последнее обстоятельство, однако, нимало не мешало его авторам сохранять в поле своего зрения и сферу общую, т.е. официально-государственную, присутствующую в их произведениях либо (как в русских сентиментальных повестях П. Львова, М. Муравьева, Н. Карамзина, В. Измайлова, П. Шаликова и др.) отрицательно, через оппозицию к этой сфере ценностей интимно-дружеского, домашнего круга и существования, либо (как в «Иване Выжигине» Ф. Булгарина) в позитивном значении неких высших и просвещенных разумом целей и обязанностей человека,

²³ Мицкевич А. Биографическое и литературное известие о Пушкине // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 142. Разрядка наша. — В.Н.

²⁴ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1937—1952. Т. 8. С. 52.

²⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 440.

²⁶ Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 49, 52.

к которым обращены взоры положительных персонажей (чиновника Виртутина, капитана-исправника Штыкова, дворянина-помещика Россиянова).

В «Онегине» общая сфера в указанном значении отсутствует вообще. Ее не касается ни «благоразумный разговор» в гостиной Лариных, ни «споры» Онегина с Ленским о проблемах исторического и бытийного масштаба («Племен минувших договоры, / Плоды наук, добро и зло, / И предрассудки вековые, / И гроба тайны роковые, / Судьба и жизнь в свою чреду... 2, XVI). «О государственных делах» (8, XXX) у Пушкина говорит (если, конечно, не считать отдельных фрагментов 10-й главы, оставшейся вне канонического текста «Онегина») упомянутый лишь этой единственной иронической строкой «посланник».

Частная, обыкновенная, прозаизированная жизнь в «Онегине», напротив, стала не только господствующей, но фактически и единственной, заполнившей все романное пространство и время. Она впервые довлеет себе, самодостаточна и исторически презентативна. Если «ни Карамзин, ни большинство его преемников еще не умели связать события “частной” <...> жизни с проблемами жизни русского общества, показать диалектическую взаимосвязь общественной и частной жизни»²⁷, то у Пушкина частная жизнь уже непосредственно заключает в себе в качестве одной из своих потенций и бытийное содержание. Таковы в «Онегине» человеческая любовь, дружба, единство с природой, творчество, молодость, самый «вихорь жизни» и т.п. жизненные проявления людей. Из важных, но всего лишь интимно-домашних ценностей в сентиментализме они преобразились здесь в художественные категории одновременно и социально-бытового и онтологического смысла.

Разительно нетрадиционен в «Онегине» и характер романического действия. Соображение В.А. Богданова о том, что пушкинский роман построен «на частной интриге»²⁸, можно принять лишь как акцент на обыкновенном характере событий, ибо интриги в значении действия, организованного посредством сложных перипетий (сословного или имущественного неравенства героев, препятствий им со стороны их родителей, злоумышленников или общественного мнения и т.п.), в «Онегине» как раз нет. В своем внешнем виде, за исключением дуэли Онегина

²⁷ Фридлендер Г.М. Белинский о проблемах романа // История русского романа. Т. 1. С. 369.

²⁸ Богданов В.А. Роман // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 355.

с Ленским, в сущности, отсутствует и само сколько-нибудь динамичное действие, что вызывало недоумение современников. В частности, следующий упрек Пушкину в письме П.А. Катенина от 14 марта 1826 г.: «Замечу тебе, что по сие время (т.е. в двух первых главах «Онегина». — В.Н.) действие еще не начиналось; разнообразие картин и прелесть стихотворения при первом чтении скрадывают этот недостаток, но размышление обнаруживает его...»²⁹.

В прологе предисловия к двум последним главам романа (тогда еще 8-й и 9-й) поэт, как бы соглашаясь с такими упреками, писал: «Те, которые стали бы искать в них (названных главах. — В.Н.) занимательности происшествий, могут быть уверены, что в них еще менее действия, чем во всех предшествующих (VI, 541). В самом деле: центральные герои «Онегина» непосредственно встречаются в деревне — три, в Петербурге едва ли более десятка раз; их взаимно направленные деяния (письма, краткие светские беседы, «проповеди») также немногочисленны. Между тем как будто хроникальный сюжет их отношений все явственнее преобразуется в концентрический, движимый не поверхностными, а глубинными причинно-следственными связями и внутренней динамикой, обусловленными как противоречивыми тенденциями «современного человека», так и структурным своеобразием утверждающейся исторической эпохи. Отнюдь не одно «разнообразие картин и прелесть стихотворения» удерживает всевозрастающий интерес читателей к «Онегину». Намного важнее в этом сама чуждая всякой традиционной тайны и оттого лишь несравненно более сложная загадка выведенного в нем «современного человека» как лица уже не исключительного, а глубоко типического.

Приведем еще два отзыва, пронизательно уловившие совершенно новую природу романного действия в «Онегине». Первый принадлежит Евгению Баратынскому, так пояснившему Пушкину, почему «большее число» современников его роман «не понимает»: «Ищут романтической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, не находят. *Высокая поэтическая простота* твоего создания кажется им бедностью»³⁰. Второй сделан П. Вяземским, сблизившим действие в «Онегине» с действием в константиновском «Адольфе», который они с Пушкиным высоко ценили. Называя последний «не столько романом сегодняшним <...> подобно новейшим светским, или гостинным, романам, но <...> романом *века сего*», он заключал: «Автор не прибегает к драматическим

²⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Большое академическое издание. Т. 13. С. 269.

³⁰ Там же. Т. 14. С. 6. Курсив наш. — В.Н.

пружинам, к многосложным действиям, к сим вспомогательным пособиям театрального или романического мира... *Вся драма в человеке, все искусство в истине*³¹.

* * *

Итак, помимо центральных персонажей произведения, людей достойных, но, в отличие от своих литературных предшественников (помните: «Свой слог на важный лад настроя, / Бывало, пламенный творец / Являл нам своего героя / Как совершенства образец». 3, XI), противоречивых и в той же мере прозаичных, романообразующими факторами «Евгения Онегина» становились сам предмет изображения (жизнь частная) и не героические или трагические, а в целом обыкновенные события (действие). Ориентация главных героев «Онегина» на новый «век» не в календарно-хронологическом, а в структурном его понимании, а также внутренний характер действия, гарантировали пушкинскому роману и ту новаторскую сущность, которая, казалось бы, ничуть не умалилась бы и при *прозаической форме* этого произведения. Ведь, как уже говорилось, в прозе были написаны большинство романов, и предшествующих «Онегину» и последовавших за ним.

Не одни критики (П. Катенин, Н. Полевой, В. Белинский и др.), но и сам Пушкин порой именовал свое «лучшее произведение» «поэмой», а его главы — «песнями». Но он же особо подчеркнул «дьявольскую разницу», существующую между романом прозаическим и «романом в стихах». Случайно ли это? И зачем же все-таки стихи в «Онегине»?

Наиболее развернутые ответы на этот вопрос даны С.М. Бонди, Б.С. Мейлахом, Б.М. Эйхенбаумом, В. Белинским, в последнее время Ю.Н. Чумаковым и солидарными с ним пушкинистами.

По мнению Бонди, «все действие» «Евгения Онегина», «все описания, все речи действующих лиц <...> благодаря стихотворной форме овеваны особой поэтичностью, музыкальностью. Поэт не рассказывает об Онегине и Татьяне, а “поет” о них»³². В пушкинском романе, конечно, не трудно найти строфы (прежде всего в так называемых авторских отступлениях), передающие «чувство поэта, его волнение»³³. Тем не менее эстетическая установка

³¹ См.: Адольф. Роман Бенжамена Констан. СПб., 1831. Посвящение. С. VII. Курсив наш. — В.Н.

³² Бонди С.М. О романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин А.С. «Евгений Онегин». М., 1964. С. 6.

³³ Там же.

на воспевание (возвышение, идеализацию), обычная в поэзии русских классицистов, сентименталистов и романтиков, в «Онегине» в целом не только не существенна, но как раз оставлена или спародирована — например, в цитированном выше стихе о «пламенном творце» (глава 3), в конце главы 7-й («Пою приятеля младого / И множество его причуд...»). LV). Или же используется, как в строках о Ленском («Он пел любовь, любви послушный...». 2, X) для объективизации традиционного литературного сознания и стиля. Вопреки С. Бонди, стихотворная форма не препятствует Пушкину именно *рассказывать*, скажем, в начальной главе («I-ая песнь, — заметил поэт, — просто быстрое введение»³⁴) о воспитании, образовании и образе жизни «петербургского молодого человека» по имени Евгений Онегин или описать его кабинет («Изображу ль в картине верной / Уединенный кабинет...». 1, XXIII).

Констатируя наличие в «Онегине» не одного, а двух стилистических потоков — стиха «высокого», во-первых, и «прозаизмов», во-вторых, Б. Мейлах полагает, что созданные в романе с помощью последних «зарисовки» обыденной жизненной сферы, в конечном счете входя в «возвышенный» поэтический контекст, тем самым утрачивают свой «низкий», «прозаический» характер. «Дело не в том, — говорит исследователь о XXII строфе первой главы («Еще амуры, черти, змеи / На сцене скачут и шумят; / Еще усталые лакеи на шубах у подъезда спят» / Еще не перестали топтать; / Сморгаться, кашлять, шикать, хлопать...»), — что в романе нашлось место для беглого упоминания о кучерах, часами ожидающих господ в морозную ночь, а в том, что эта зарисовка включена в строфы с описанием петербургского бала, театрального Петербурга...»³⁵.

«Включены» — следовательно, и подчинены. Однако подобное соотношение между аналогичными стихотворными компонентами (выразительными и описательными) было свойственно уже романтической поэме, например пушкинскому «Кавказскому пленнику». В чем же отличие от нее «Онегина»? Разве, с другой стороны, изображенная в пушкинском романе жизнь прозаична только в своих «бытовых зарисовках»³⁶ петербургского и московского света, кучеров, что «бранят господ и бьют в ладони» и тому подобных реалиях, а не в своей основе?

Согласно Б. Эйхенбауму, «Онегин» «был выходом как из прежних “байронических” поэм, так и из старой камерной лири-

³⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. Т. 10. С. 131.

³⁵ Мейлах Б.С. «Евгений Онегин» // История русского романа. Т. 1. С. 122, 123.

³⁶ Там же.

ки, типа *элегий, посланий* и пр.» «путем их циклизации», а также посредством введения в роман «самого автора, который <...> взял на себя всю лирическую линию»³⁷. «В этом, — заключает ученый, — в сущности, и была та “дьявольская разница” между “романом в стихах” и романом в прозе, о которой говорил Пушкин»³⁸.

Как известно, Пушкин протестовал уже первые попытки (Н. Раевского, А. Бестужева) искать в «Онегине» романтизм. Но если байроническая поэма и явилась одной из предпосылок «романа в стихах», что дала бы циклизация ее с посланиями, элегиями и подобными жанрами, если не формально-механическое единство — в лучшем случае разновидность байроновского «Дон Жуана», чего Пушкин опять-таки принципиально не желал. «Никто более меня не уважает “Дон Жуана” (первые пять песен, других не читал), — писал поэт Бестужеву, — но в нем ничего нет общего с Онегиным»³⁹.

В. Белинский видел лишнее «свидетельство гениальности» Пушкина в том факте, что поэт создал роман в стихах «в то время, когда на русском языке не было ни одного порядочного романа и в прозе»⁴⁰. Критик мотивировал жанр «Онегина», таким образом, личным выбором его автора: Пушкин мог написать «Онегина» и в прозе, но предпочел стихи. Между тем, как свидетельствует опыт мировой литературы, художественная проза, художественное прозаическое слово вообще не предшествует художественному стихотворному слову, а само зарождается в его лоне, на основе уже обозначившихся в нем многих и разных семантических тенденций, вариаций и интенций. Подтверждением и индивидуальным воплощением этой общей закономерности в русской литературе и стал пушкинский «Онегин», явившийся одновременно и историко-литературным феноменом и объективно необходимой лабораторией, в которой наличное поэтическое слово преобразовывалось в духе новых изобразительно-выразительных требований, определенных качественно иным характером и современной личности, и утратившим прежнюю цельность, противоречиво-прозаизированным складом жизни в целом.

Рассмотрим ответы на поставленный выше вопрос и тех исследователей «Евгения Онегина», которые в объяснении его жанрового своеобразия идут не от романообразующих начал произведения, а от его стихотворной формы. Подход этот в целом

³⁷ Эйхенбаум Б.М. «Герой нашего времени» // История русского романа. Т. 1. С. 292, 288.

³⁸ Там же. С. 292.

³⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 131.

⁴⁰ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 432.

объединяет В.Н. Турбина, В.С. Непомнящего, Г.Г. Красухина, А.П. Чудакова, но наиболее последовательно представлен Юрием Чумаковым в его книге «“Евгений Онегин” А.С. Пушкина. В мире стихотворного романа» (М., 1999).

Исходным для ее автора стало восприятие «Онегина» Юрием Тыняновым, акцентировавшим в нем не продуцирующие роман характеры и образованные их отношениями романное действие, а *движение словесных (стиховых) масс*. Отсюда и чумаковское определение «онегинской» формы — «стихотворный роман». На первый взгляд, эта дефиниция тождественна пушкинскому «не роман, а роман в стихах». В действительности же она ему скорее противоположна.

Если в пушкинском названии жанра «Онегина» родовое понятие «роман» в отношении к конкретно-видовому «в стихах» первично, то у Ю. Чумакова, напротив, оно вторичное и тем самым подчиненное. Между тем сам создатель «Онегина» его нигде, насколько нам известно, *стихотворным* романом не именовал, и, думается, имел на это серьезные причины.

Дело в том, что в этом случае «Евгений Онегин» невольно сближался бы с хроникально весьма далеким от него романом *рыцарским*, уже своими идеальными персонажами и всей эстетикой довлевшим, как, например, «Ивейн, или Рыцарь со львом» (между 1176 и 1181 г.) Кретьена де Труа, не прозаической, а стихотворной форме. Однако в европейской литературе XIX в. этот роман сделался объектом отнюдь не наследования, а иронического травестирования или пародирования. В значительной мере результатом этого процесса явились в Англии «Паломничество Чайльд Гарольда (1812—1818) Дж. Г. Байрона, а в России — пушкинская поэма «Руслан и Людмила» (1820).

Неадекватна «Евгению Онегину» и другая чумаковская дефиниция — «лирический эпос», невольно или вольно затушевывающая принципиальное отличие пушкинского «романа в стихах» от поэмы романтической, в особенности *байронической*, бывшей именно лирическим эпосом.

Не подкрепляет определение «Онегина» стихотворным романом и ссылка Ю. Чумакова (к ней прибегают также В. Непомнящий и Г. Красухин) на следующие слова Пушкина из его предисловия к отдельному изданию первой главы романа. «Вот начало большого *стихотворения*, — писал здесь Пушкин, — которое, возможно, не будет окончено»⁴¹ (курсив наш. — В.Н.). Пушкинское «стихотворение» указанные исследователи «Онегина» трактуют

⁴¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 509.

здесь в его современном значении, т.е. как собственно *лирическое* произведение — элегию, послание, сонет, эпиграмму и т.п. Однако в пушкинскую эпоху термином «стихотворение» обозначалось всякое *творение в стихах*. Именно так («разнообразие картин и прелесть *стихотворения*») употребляет его П. Катенин в цитированном выше замечании о бедности в «Онегине» действия. Так же («стихотворение мое») сам Пушкин назвал свою поэму «Кавказский пленник». Этот же смысл в нем и на титульных листах пушкинских сборников «Стихотворения Александра Пушкина», часть вторая (СПб., 1829), часть третья (СПб., 1832) и часть четвертая (СПб., 1835), включивших в себя наряду с лирикой в узком смысле и трагедию «Моцарт и Сальери» (во втором), «Сказку о царе Салтане» (в третьем) и «Сказку о золотом петушке», «Сказку о рыбаке и рыбке» (в четвертом). Вот и «Евгений Онегин», продолженный после первой главы, к счастью для нас, семью другими главами (а не *песнями*, как в лирической поэме) — обширное творение в стихах, именно «роман в стихах».

Иное объяснение стиховой формы «Онегина» предложил, углубляя близкое мнение Ю. Лотмана, С.Г. Бочаров. Согласно исследователю, в пушкинском произведении не один, а два романа: первый — «роман жизни», связанный в большей мере с автором, а не с героями, и другой — «роман героев»⁴², творимый жизнью и автором. «Роман жизни» выполнен по преимуществу в лирическом ключе; «роман героев» — в эпическом, сюжетно-повествовательном. Весьма остроумное и, как кажется, убедительное разрешение жанровой загадки «Онегина», это объяснение тем не менее не освобождает нас от серьезных сомнений.

Во-первых, оно невольно сближает роман пушкинский с «Дон Жуаном» Байрона, где персонажи (сам заглавный герой и, скажем, А.В. Суворов, Екатерина II и др.), действительно, вставлены в более широкую, чем они, раму авторской иронии и сатиры. В «Онегине» подобное отношение между творцом и его героями, однако, стало бы гипотетически возможным лишь при условии, что последние ограничились бы старшими Лариными да их гостями Буяновыми, Петушковыми и Гвоздиными. Между тем главные лица пушкинского романа не столько дистанцированы от его автора, сколько *лично* близки ему: один как человек, задумавшийся над основополагающими вопросами бытия (и оттого равно «странный» и «чужой» для и соседей-помещиков, и завсегдаев светских гостиных), другая как «милый идеал» женщины. Со второй главы рассказывая о том, что Татьяна и Онегин

⁴² Бочаров С.Г. «Форма плана» // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 115—136.

любили и не любили, чем они отличались от людей среды, из которой происходили, в конце концов о драматичных судьбах обоих, Пушкин едва не в той же мере повествует и о себе, как и наоборот. Прибавим к этому и тот прямой *лиризм*, который пронизывает «татьянинские» строфы (XXV—XXIX) второй главы, а также общую характеристику душевного состояния Онегина (строфы XLV—XLVIII) — в конце главы первой. А ведь этот факт свидетельствует скорее о жанровом *единстве* пушкинского романа (пусть и не изначальном, а итоговом), чем о некоем совмещении в нем двух разных романов.

Итак, при всем интересе к рассмотренным причинам стихотворной формы в первом романе Пушкина признать ту или иную из них в должной мере убедительной нельзя. Зачем же, повторим вновь, стихи в «Онегине»?

В целом на этот вопрос можно, полагаем, ответить так: на основе только прозаической речи (а в небольшом объеме в пушкинском романе, как известно, присутствует и она) творцу «Онегина» не удалось бы разрешить целый ряд важнейших *эстетических* проблем, неумолимо вставших перед ним как создателем первого в России подлинно *художественного* произведения огромного эпического размаха. Лишь на базе речи стихотворной можно было одновременно с созданием в «Онегине» принципиально новой *поэтичности* изображаемого отразить в нем присущее эпохе *разноречие*, наконец, сформировать *двуголосое* авторское (повествовательное) слово. Переходим к ним.

«Поэтичность», т.е. красота и общезначимость рисуемой русской жизни, впервые материализованная в «Онегине», оказалась камнем преткновения для современников романа. Враги поэта в этом пункте парадоксально сходились с его друзьями. «Сердцу больно, когда взглянешь на эту бесцветную картину. Ни одной мысли в этой водянистой VII главе, ни одного чувствования, ни одной картины, достойной воззрения!»⁴³, — писал о только изданной предпоследней главе романа Ф. Булгарин. «Дал ли ты «Онегину» поэтические формы, кроме стихов?»⁴⁴, — спрашивает Пушкина, не видя этих форм, А. Бестужев. «Господина Онегина (иначе же нельзя его назвать), — иронизирует в частном письме за 1825 год откровенный В. Кюхельбекер, — читал: есть места живые, блистательные, но ужели это поэзия?»⁴⁵

⁴³ «Северная пчела». 1830. № 35, от 22 марта. С. 1.

⁴⁴ Бестужев А.А. — Пушкину А.С. 9 марта 1825 г. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. (Большое академическое издание). Т. 13. С. 149.

⁴⁵ Кюхельбекер В.К. — Одоевскому В.Ф. 5 апреля 1825 г. // Бычков И.А. Из переписки В.Ф. Одоевского. — «Русское слово». 1904. Февраль. С. 380.

Недоумения этого рода, были, впрочем, не только неизбежны, но и весьма показательны. Новая онегинская «поэзия действительности» (И. Киреевский, В. Белинский), «поэзия истины»⁴⁶, или, как назвал ее сам Пушкин, «поэзия жизни» (XI, 185) нимало не напоминала поэзию ни «важного», ни чувствительного, ни возвышенно-героического, роскошного («Другой поэт роскошным слогом...». 5, III) и была, в отличие от всех традиционных форм поэтичности, поэзией реально-*сущего*, реально-*обыкновенного*, однако уже во всей открывшейся Пушкину и открываемой им читателю многогранности и сложности этой обыкновенной реальности.

«Механизм» данной поэтичности не случайно затруднял современников поэта: он не был ни привычным, ни простым. Как отметил в статье «Несколько слов о Пушкине» (1834) Гоголь, «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту (и читателю. — В.Н.), чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина»⁴⁷. А ведь творцу «Онегина» как раз и удалось впервые сочетать истину жизни с ее красотой, а красоту с истиной. Каким же способом?

Наш предварительный ответ — посредством взаимодействия двух основных стилевых «полюсов», которым, по наблюдению исследователей⁴⁸, довлек текст пушкинского романа. Это, во-первых, стих «условленный, избранный» и, во-вторых, — простое изъяснение «вещей самых обыкновенных» (XI, 18). Рассмотрим прежде, что представляют они сами по себе, сперва стихи второго рода, которыми, кстати, «Онегин» начинается («Так думал молодой повеса...») и которыми так описан, например, кабинет главного героя («Изобразю ль в картине верной / Уединенный кабинет...». 1, XXIII—XXIV):

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе,
И чувств изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале.
Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые
И щетки тридцати родов
И для ногтей, и для зубов.

⁴⁶ Дельвиц А. Борис Годунов // Друзья Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 208.

⁴⁷ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 54.

⁴⁸ См., например: Гинзбург Л.Я. К постановке проблемы реализма в русской литературе // «Временник Пушкинской комиссии». М.; Л., 1936. А также: Бочаров С.Г. Стилистический мир романа // Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

В поэзии, говорит теоретик литературы, «слова должны быть прежде всего прекрасными, возвышенными, торжественными»; «в поэтической речи слова выступают в более обобщенных значениях, чем в простом разговоре»⁴⁹. Что, однако, возвышенного и обобщенного в строках, содержащих либо точные приметы («уединенный», «примерный») онегинского кабинета и его хозяйина, либо по преимуществу определения качеств перечисленных предметов (*граненый* хрусталь, *стальные* пилочки, *прямые* и *кривые* ножницы и т.п.)? И дело здесь не только в том, что кабинет Онегина изображается, а не воспевается. Традиционной поэтической возвышенности нет и во множестве других романских строф, будь то *рассказ* о воспитании героя, быте Лариных («Они любили в жизни мирной...») или даже авторская декларация в «Отрывках из путешествия Онегина» («Иные нужны мне картины, / Люблю песчаный косогор...»), где точность описаний как бы соперничает с дагерротипом («*две* рябины», «*сломанный* забор», «*соломы* кучи» и т.п.), а стих льется с непринужденностью безыскусной речи.

Основной спецификой и целью обыкновенного стиха в «Онегине» и было, думается, приближение его к обычному человеческому разговору в конкретике и пестроте его реалий, интонаций, «голосов». «Пишу теперь, — сообщал в 1823 г. Пушкин Дельвицу, — новую поэму, в которой *забалтываюсь* донельзя»⁵⁰ (курсив наш. — В.Н.).

Отличен в «Онегине» от традиционного и стих «условленный, избранный». Это легко заметить, сравнив, например, описание петербургской ночи в идиллии Н. Гнедича, помещенной Пушкиным в его примечаниях к роману («Вот ночь; но не меркнут златистые полосы облак...» и т.д.) и строки о той же ночной столице из XLVIII строфы первой главы («Все было тихо; / Лишь ночные перекликались часовые...» и т.д.).

Принадлежность обеих картин к поэзии не вызывает никакого сомнения. Вместе с тем очевидно и разделяющее их расстояние. Петербург Гнедича, по существу, лишен «необщего выражения» своей физиономии, черт именно русского города. Вместо парусов здесь *ветрила*, заря названа *денницей*, топь окрестных болот преображена в «невские тундры», часовые — в «ратную стражу», сам Петербург — в *Петрополь*. Обобщенность реалий и речи достигается через отвлечение и удаление от неповторимо-индивидуальных граней и красок предметов к их безлично-всеобщим сущностям. Тому же служит тавтологичность эпитетов и природ-

⁴⁹ Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963. С. 371, 373.

⁵⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 71.

ных процессов: «Сияньем... небо... сияет»; «И пурпур заката сливается с златом востока»; «без сумрака вечер и... ночи без тени»; «пышный Петрополь», и т.д. Перед нами образец «языка богов», речи «важной», сознательно противопоставленной не только простому разговору, но и любой прозе.

В пушкинских стихах (слове) общее («идеальное») значение, напротив, сопряжено с деталями, неповторимыми приметамы воссоздаваемого явления («часовой», «дрожек... стук», «лодка», «рожок») и возникает не вне последних, а в их глубине. У Гнедича даже Петербург превращен в Петрополь и попадает в длинный ряд подобных «пышных» «полисов (ср.: Акрополь, Персеполь, Севастополь, Неаполь и т.п.); Пушкин, наоборот, вводит в строфу о Петербурге реальное название одной из его улиц («С Мильонной раздавался...»).

Возвышенность, торжественность «условленной» речи «Онегина», таким образом, уже совсем иной природы, чем у еще традиционного Гнедича. Она обусловлена не «божественно»-надличным видением поэта (таков он у автора идиллии), а как раз индивидуальным, идущим от чувств и интонаций самого Пушкина как существа вполне земного, но эстетически в высшей степени тонкого и чуткого.

Основным предшественником и резервом «условленного» стиха в «Онегине» был не «язык богов», а созданная самим же Пушкиным (а также К. Батюшковым, В. Жуковским, Е. Баратынским) «новейшая элегия», что, заметим, и было указано самим романистом в предисловии к отдельному изданию первой главы (V, 638).

Итак, по преимуществу однозначная изобразительная стихия обычного разговора, с одной стороны, и одухотворенно-выразительный голос самого автора, с другой, — вот исходные стихотворно-речевые уровни «Онегина», в равной мере отмеченные уже тенденцией к известной прозаизации. Но действительно ли они взаимодействуют?

Обратимся для ответа к описаниям петербургского театра (конец XVII и XVIII—XXI строфы первой главы), а затем бала (строфы XXVIII—XXXII), где оба эти начала явственно присутствуют.

...Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша,
Готов хлопнуть *entrechat*,
Обшикать Федру, Клеопатру,
Моину вызвать (для того,
Чтоб только слышали его).

Перед нами простое название «вещей самых обыкновенных» — конкретных черт, реплик привычного зрелища, где в самом деле *хлопают, шикают, вызывают*. Присутствие театральных фигур из мира древнего (Моины, Федры, Клеопатры) не меняет заурядного характера картины, так как в соседстве с бытовыми «охлопать», «обшикать» их таинственные личины не скрывают реальных русских актрис, Федр и Моин разыгрывающих.

Совсем иначе звучит, однако, следующая строфа:

Волшебный край! Там в стары годы,
Сатиры смелый властелин
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин;
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С молодой Семеновой делил;
Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой;
Там и Дидло венчался славой;
Там, там, под сению кулис,
Младые дни мои неслись.

Изобразительный стих сменился выразительным, материализованным обильными перифразами («волшебный край», «сатиры смелый властелин», «гений величавый», «венчался славой»), а также музыкой анафоры (*там, там...*), возвышающим контекстом славных имен (Корнеля, Фонвизина, Озерова), славянизмами (*стары* годы, *младая* Семенова), инверсиями и другими элементами элегического арсенала.

Итак, взаимосвязь двух разных стилей «Онегина» по меньшей мере в виде их сосуществования налицо. Однако разнородность стилей встречается и в произведениях допушкинской поэзии, где они вместе с тем остаются неслиянными. Например, в этой картине Швеции, набросанной Батюшковым в частном письме 1814 г.:

Здесь жертвы страшные свершались Одену,
Здесь кровью пленников багрились алтари...
Но в нравах я нашел большую перемену:
Теперь полночные цари
Курят табак и гложут сухари,
Газету Готскую читают
И, сидя под окном с супругами, зевают⁵¹.

⁵¹ Цит. по: *Благой Д.Д.* Судьба Батюшкова // Батюшков К.Н. Сочинения. М.: Л.: Academia, 1934. С. 10.

Заметим тем не менее: в фрагменте Батюшкова голоса «высокий», характерный для «исторической элегии», и сниженно-разговорный принадлежат не одному, а *различным* же явлениям (скандинавы *в древности* и они же — *теперь*). Рассмотренные же строфы «Онегина» имеют в виду *один и тот же* объект действительности — в данном случае петербургский театр. И это в корне меняет дело. Неоднородные стихи (стили), объединяясь в границах единого предмета изображения, уже не в состоянии сохранять свою автономность, но вынуждены взаимодействовать в точном смысле понятия, *взаимно проникая и опосредуя друг друга*. В результате этого процесса оба преобразуются качественно и, не существуя отныне самостоятельно, превращаются в одну из граней итогового, единого и целостного, стиля (образа, видения) несравненно более сложной структуры и семантики.

Стиль этот мы, действительно, находим в XX строфе, где петербургский театр открывается перед читателем в своем неведомом ранее содержательно-поэтическом богатстве:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, всё кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола,
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

Тщетно пытались бы мы вычленив из *этого* образа прежние его уровни — «простой» или элегически «высокий»: их место заступила **неразложимая** индивидуальность, таящая, однако, в себе одновременно уже множество возможностей. Каждое слово здесь, ранее *или* «условленное», *или* «обыкновенное», являясь вполне точным, обогатилось смысловыми обертонами и метафорическими нюансами («ложи *блещут*», «все *кипит*», «*взвившись*, занавес *шумит*», и т.д.), обретая, по выражению Гоголя, «бездну пространства».

Для созданного стиха и образа чрезвычайно показательно, с традиционной точки зрения, дерзкое и недопустимое словосочетание «толпа нимф» (как и «ножка Терпсихоры», «простая дева»,

«крестьянин, торжествуя» в других романских строфах). Группа русских девушек, танцовщиц кордебалета, в свете сакрального и сверхличного понятия «нимфы» лишается своей обыденности, со своей стороны персонализируя ранее условный поэтизм.

Открытие красоты-поэзии в реально-сущем еще заметнее в строках об Истоминой. *Частное* лицо, возможная приятельница поэта, Истомина, ничуть не утрачивая своей бытовой определенности, в пушкинских словах о ней исполняется множеством потенциалов, вплоть до символа русского танца, русского искусства и всех даровитых соотечественниц в целом. Находясь в окружении нимф и Эола, существ вечных и всеобщих, она впитывает и присваивает их функции, в свою очередь одаряя этих спутников земной и личностной душой.

Подтвердим наши выводы другими — «бальными» — строфами «Онегина» («Вот наш герой подъехал к сениям...»):

Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала;
Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум и теснота;
Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам;
По их пленительным следам
Летают пламенные взоры,
И ревом скрипок заглушен
Ревнивый шёпот модных жен.

Таков бал в виде рядового жизненного события: музыка тут не играет, а *гремит*, *толпа* не танцует мазурку, а ею деловито *занята*; сам праздник есть *шум* и *теснота* с *бренчаньем* шпор кавалериста, *ревом* скрипок да *ревнивым шепотом* светских щеголих. «Натурален» тон и очередной строфы.

Но вот как заговорит поэт о том же бале в последующей XXX строфе («Увы, на разные забавы...»):

Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманый наряд;
Люблю их ножки; только в ряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.
Ах! долго я забыть не мог
Две ножки... Грустный, охладельный,
А всё их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне.

Вновь — торжество одухотворенной лексики, сплетшей славынизмы («бешеная младость») с личностными мотивами и сменившей прежнюю «шум и тесноту» на «тесноту, и блеск, и радость», а первоначальный балльный *очерк* на изысканную элегию.

И снова очерк и элегия соотнесены не с различными жизненными сферами («низкой» и «высокой»), а принадлежат одному обыкновенному событию — балу в Петербурге. Неминуемо сливаясь и функционально преобразуясь, два разные стилевые «голоса» создают образный организм, характеризуемый, как ранее образ Истоминой и театра в целом, нераздельным единством начал частных и всеобщих, случайных и закономерных, относительных и абсолютных. Это микромир, но таящий в себе вселенную. Так, вихрь бала («Люблю я бешеную младость...») захватывает и интегрирует в своей орбите все новые и новые «впечатленья бытия»: интимного («две ножки») и общенационального («...в России целой»), а в дальнейших балльных строфах и вселенского (мотивы «восточной неги», «северного печального снега», «муравы лугов», *моря* и т.п.).

Как и итоговый театральный, балльный образ-микромир в свой черед имеет своего рода семантическое ядро. Таков поэтический «фразеологизм» XXXII строфы «ножка Терпсихоры», немислимый в поэзии допушкинской и вполне естественный в онегинской по причине ее адекватности новому разумению обыкновенной действительности и частного человека. Ведь они отныне исполнены для Пушкина самых разных, даже разнонаправленных свойств и возможностей, способных видоизменяться и переливаться из одного в другое, сохраняя при этом единство в качестве уже **многозначного** жизненного явления.

Новая поэтичность, реализованная в «Онегине», проистекала, таким образом, не из «важности», «возвышенности», вообще «идеальности» создаваемого характера, события, картины, а из признания в них той их потенциальной *неисчерпаемости*, которая *творческим воображением* писателя-художника преобразуется в их способность одновременно представлять как самих себя, так и сходный с ними ряд людей, действий и вещей, даже современность в целом. Иначе говоря, — представлять перед читателем уже явлениями не единично-случайными, а обобщенными — *типическими*.

Для создания пушкинской «поэзии жизни» было недостаточно одного вдохновения или поэтического «восторга» (В. Кюхельбекер), фактически абсолютизированных романтической эстетикой в качестве отличительного (к тому же божественного) дара творца — «небес избранника». Вдохновение следовало сочетать

с обстоятельным знанием и осознанием «современного человека» и реально-сущей действительности, а это, наряду с домыслом, вымыслом и интуицией, требовало от писателя еще и «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» (посвящение «Онегина»).

Сотворенная в русской литературе лишь с появлением в ней гения такого масштаба, каким был только Пушкин, новая поэтичность вместе с тем *теоретически* предвосхищалась уже Карамзиным. В предисловии ко второму тому своего альманаха «Аониды» (1797) Карамзин советует поэтам «находить в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону»⁵². Но каким же образом? Для этого, говорит Карамзин, поэт должен «наводить на все живые краски <...> показывать оттенки <...> находить неприметные аналогии, сходства, играть идеями и, подобно Юпитеру <...> иногда *малое* делать *великим*, иногда *великое* делать *малым*»⁵³.

Не сходным ли путем пойдет автор «Онегина», «возвеличивая» именами Терпсихоры, Федры, Клеопатры русских балерин и драматических актрис и «умалая» последними первых? Отдельное, случайное, как мы видели, у Пушкина в конечном счете обобщено, а абстрактное — персонифицировано. Но к тому же призывает своих поэтических собратий и Карамзин, в частности, при изображении ими человеческой грусти. «Не надобно, — пишет он, — <...> беспрестанно говорить о слезах <...> называя их блестящими и бриллиантовыми, — сей *способ трогать* очень ненадежен: надобно <...> означить горесть не только *общими* чертами <...> но *особенными*, имеющими отношение к *характеру* и обстоятельствам поэта. Сии-то черты, сии подробности и сия, так сказать, *личность* уверяют нас в истине описаний...»⁵⁴.

Минуло тем не менее тридцать лет, прежде чем карамзинское предчувствие «поэзии жизни» сменилось ее онегинской реальностью. Главной предпосылкой этого стало, конечно, то новое философско-эстетическое видение обыкновенной и частной действительности, которым не обладали ни Карамзин, ни другие предшественники Пушкина, ни он сам ранее 20-х гг. XIX в. На глубинном уровне оно порождалось и стимулировалось общеевропейским кризисом феодально-патриархальной общественности, который с наполеоновскими войнами захватил и Россию. Главным гуманитарным его результатом явилась постепенная смена человека как *сословного индивида* (дворянина, чиновника, купца, мещанина и т.д.) человеком как отдельной себедовлею-

⁵² Карамзин Н.М. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Л., 1884. С. 89.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же.

шей *особью*. Если прочная связь со своим сословием (кастой, корпорацией) гарантировала первому из них значительную нравственно-психологическую *цельность*, то его индивидуально-личностное развитие этой же связью было весьма ограничено. Частная человеческая особь, выпавшая из замкнутых патриархально-сословных связей, наоборот, теряя былую цельность, вместе с тем открывала для себя возможность связей куда более обширных — уже со всем своим народом, нацией, человечеством, природой и мирозданием, — что по крайней мере потенциально стимулировало рост ее *личностного* начала.

Человек патриархальный довлел интересам своего социума (семьи, сословия, касты) и, защищая их, мог в глазах других членов этого социума выглядеть героем. «Современный человек», представленный Пушкиным в лице Евгения Онегина, как и его век, чужд «духу героизма»⁵⁵ и олицетворяет «современное прозаическое состояние»⁵⁶ России и Европы. Однако уже по этой причине обыкновенная частная жизнь Онегина репрезентативна для бытия множества его соплеменников. Значимые общенациональные грани в пушкинском романе в свой черед заключают в себе жизнь «деревенской» и «петербургской» Татьяны Лариной и даже тот великосветский раут с «порядком стройным Олигархических бесед» и «разумным толком без пошлых тем, Без вечных истин, без педантства» (8, VII, XXIII), хозяйкой которого была эта героиня. Вот эта не иерархическая, как в русской литературе XVIII в., а диалектическая взаимозависимость индивидуально-личного и общенационального бытия россиян, отличающая в «Евгении Онегине» отношение его общей сферы со сферой частной, и объясняет, почему обыкновенное человеческое существование заполнило в пушкинском романе фактически все его пространство.

Итак, первой и важнейшей причиной стихов в «Онегине» стало сотворение в этом, как подчеркивал поэт, «лучшем произведении его» совершенно новой и новаторской по отношению ко всей предшествующей русской литературе поэтичности (красоты) как «поэзии жизни». Но, быть может, мы преувеличиваем и названная поэтичность могла, не требуя стихов, сформироваться в пределах слова прозаического? Однозначный, именно отрицательный, ответ на этот вопрос дает состояние русской прозы на конец 1820-х гг., когда сам Пушкин предпримет первые попытки создания первого в России *художественного* романа в прозе

⁵⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 202.

⁵⁶ Гегель Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1986. С. 202.

(«Арап Петра Великого», «Роман в письмах», «Рославлев»). Как в 1831 г. констатировал поэт, «словесность наша, кажется, не старше Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена... В прозе имеем мы только “Историю Карамзина”; первые два или три романа появились два или три года назад» (VIII, I, 150). Под первыми отечественными романами Пушкин скорее всего подразумевает «Евгения, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801) А.Е. Измайлова, «Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814) В.Т. Нарезного и «Иван Выжигин» (1829) Ф.В. Булгарина — произведения, базирующиеся на *риторической* основе и *нравоучительно-дидактические* по смыслу и цели.

Если первый («условленный, избранный») из двух исходных стилей «Онегина» в его современной редукции Пушкин «заимствовал», как говорилось ранее, из «новейших элегий», то главным резервом второго («обыкновенного», приближенного к разговорному) могла быть также не проза, где подобный стиль считался «низким», а опять-таки русская поэзия — в той ее части, которую образовали басни И.А. Крылова (вспомним крыловскую реминисценцию «Мой дядя самых честных правил...» в начале «Онегина») и А.Е. Измайлова, «колкие» комедии А.А. Шаховского, «Притворную неверность» и «Горе от ума» А.С. Грибоедова.

Лишь в рамках стихотворной речи входило в «Онегин» и *разноречие* эпохи, наличие которого составляет, согласно М.М. Бахтину, важнейший признак художественного романа.

Русский допушкинский роман «факт разноречия и разноязычия»⁵⁷ еще практически игнорирует. На место разноречия он помещает «чужое слово» (М. Бахтин), т.е. слово не авторское, неравнозначное авторскому и выполняющее в произведении роль языковой эмблемы какой-то негосподствующей социальной группы (такова, например, речь подъячего — отца Развратина в «Евгении...» А. Измайлова), профессии (таковы повторяемые и графически выделенные в тексте словечки капитан-исправника Штыкова и некоторых других персонажей в «Иване Выжигине» Ф. Булгарина) или отдельного культурного слоя (такова, например, речь старшего Негодяева в романе Измайлова).

Дело в том, что и сам этот роман складывался в условиях еще достаточной монолитности феодально-патриархального общежития с иерархическими, но внутренне замкнутыми сословиями и централизованным (ориентированным на государственно-дво-

⁵⁷ Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 179.

рянскую норму) литературно-речевым сознанием «с его непрекаемо авторитетным единым языком»⁵⁸. Лишь с кризисом и разложением этой социальной структуры и ее единых языковых норм происходит та «децентрализация словесно-идеологического мира»⁵⁹, которая открывает для литературы стихию разноречия в качестве компонента, уже равноправного с авторской речью. В русской литературе это произошло не ранее пушкинского «Онегина» и, в сущности, только в нем.

«Белинский, — писал М. Бахтин, — назвал роман Пушкина “энциклопедией русской жизни”. И это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи. <...> Язык автора стремится преодолеть поверхностную “литературность” отмирающих, устаревших стилей и модных литературно-направленческих языков и обновиться за счет существенных элементов народного языка...»⁶⁰.

Непосредственно разноязычие входит в пушкинский роман через новаторскую «внутренне-диалогизированную»⁶¹ *двуголосую* речь повествователя как речь, возникающую в итоге «слияния, переплетения голоса автора и голоса персонажа»⁶². Вот два ее примера. «Давно ее воображенье, / Сгорая негой и тоской, / Алкало пищи роковой» (3, VII), — говорит Пушкин о Татьяне Лариной, и в последнем стихе явственно слышна интенция, самая фразеология *начитанной* героини (ср. строки из ее письма к Онегину: «То в высшем суждено совете... / То воля неба: я твоя...». Или: «Но так и быть! Судьбу мою / Отныне я тебе вручаю...»). Рассказывая о въезде Лариных в Москву («Прощай, свидетель падшей славы, / Петровский замок. Ну! не стой, / Пошел...». 7, XXXVIII), романист вплетает в нетерпеливый возглас персонажа («Ну, не стой...») и собственный голос («Прощай, свидетель...»).

Двуголосую повествовательную речь «Онегина», открытую, благодаря ее интонационной и семантической гибкости, любому и всем стилям эпохи, уже по этой причине можно считать *стилевым стержнем* романа, обуславливающим его стилистическое своеобразие и единство. И здесь мы не можем согласиться с М. Бахтиным (и следующим за ним С.Г. Бочаровым), полагаю-

щим, что «единого языка и стиля» в «Онегине» нет⁶³. Не входя в специальную полемику по этому вопросу, заметим все же, что стилистическая неповторимость пушкинского романа является фактом уже потому, что неизменно ощущалась как читателем, легко отличающим «Онегина» от, например, пушкинской «Полтавы» или «Медного Всадника», так и поэтами последующих поколений. «Пишу Онегина размером», — скажет Лермонтов в посвящении «Тамбовской казначейши», подразумевая, конечно, не просто метр, но общий колорит и структуру онегинской речи. В 1947 г. белорус Якуб Колас возродит их в своей, по жизненному материалу весьма далекой от пушкинского романа «Хате рыбака».

Русская допушкинская проза (роман), в том числе и «лучшая» на фоне иных ее разновидностей проза Карамзина, по существу, не знала двуголосого, внутренне-диалогизированного слова. Определенную тенденцию к нему можно обнаружить лишь в измайловском «Евгении...», отдельные повествовательные фрагменты которого (прежде всего рассказ о незадачливых фобласовских предприятиях героя, одураченного более ловкими партнерами) отличаются и авторской иронией, и подлинным комизмом, а также в «Пересмешнике, или Словенских сказках» (1776) М.Д. Чулкова, где словесная двуголосость определялась уже пародийной ориентацией автора на «высокий» классицистический стиль. В своей господствующей форме русское прозаическое повествование было прямым авторским словом — дидактическим (скажем, в болгаринском «Иване Выжигине») или патетическим⁶⁴, в его архаическом (радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву») или сентиментальном вариантах (проза карамзинистов).

И снова создатель «Онегина» должен был неизбежно обратить свой взор прежде всего к русскому стихотворно-поэтическому наследию, непосредственно — к его чреватым потенциальным двуголосием «серьезно-смеховым» и пародийным явлениям в роде «Опасного соседа» В.Л. Пушкина, «Видения на берегах Леты» К. Батюшкова, а через них и к трагедийно-комической поэме В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахх» (1771), всегда высоко ценимой Пушкиным.

⁶³ Бахтин М.М. Из предьстории романного слова. С. 415.

⁶⁴ Характеризуя, в частности, эту разновидность прямого авторского слова, М. Бахтин пишет: «Где бы ни появилось прямое авторское слово, его природа остается неизменной: говорящий (автор) становится в условную позу судьи, проповедника, учителя и т.п. или его слово полемически апеллирует к непосредственному, никакими идеологическими предрассудками незамутненному впечатлению от предмета и жизни» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 210).

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Бахтин М.М. Из предьстории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 146.

⁶¹ Там же.

⁶² Кожин В.В. Происхождение романа. С. 384.

Итак, как сотворение неизвестной предшествующей русской литературе «поэзии жизни», так и отражение свойственного новому «веку» языкового и стилистового разноречия, наконец, рождение двуголосого повествовательного слова, осуществленные Пушкиным в «Евгении Онегине», требовали в нем именно стихов, конечно же, в свой черед новаторского семантического и интонационного строя. Весьма значимую роль сыграла в этом и четвертая причина одновременно субъективно-творческого и объективно-закономерного характера.

Дело в том, что «Евгений Онегин» поначалу возникал и почти до конца первой главы (до строфы XLV) оставался не столько романом, сколько *травести* байронической поэмы, именно той, к которой двумя годами ранее восходил и пушкинский «Кавказский пленник». Это «Паломничество Чайльд-Гарольда».

Всестороннее обоснование данного утверждения нуждается в специальном исследовании, здесь невозможном. Наша аргументация, по-видимому, не устранил его гипотетичности в глазах читателя. Заметим, однако, что и гипотезы нужны науке не меньше, чем аксиомы.

Закачивая первую главу своего романа, Пушкин заявлял:

Пересмотрел всё это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.

Думаем, поэт не смог бы исправить — по крайней мере до завершения произведения (именно — «Отрывками из путешествия Онегина») — эти противоречия, если бы того и пожелал, ибо противоречия эти совсем не частного рода. В самом деле: герой *конца* первой главы и глав последующих разительно отличается от него же всех предшествующих строф. Каков тут Онегин? Это «молодой повеса» (1, II), «мод воспитанник примерный» (1, XXIII), «проказник» (1, XV), «забав и роскоши дитя» (1, XXXV), умеющий лицемерить не только с «кокетками записными», но и перед лицом смерти, и еще нимало не напоминающий человека с «невольною преданностью» мечтам и «резким, охлажденным умом», размышляющего с Ленским о «плодах наук, добре и зле, и предрассудках вековых, и гроба тайнах роковых», способного бережно отнестись к чувству Татьяны («Вы, — скажет она позднее, поступили благородно...». 8, XLIII) и «всем сердцем» полюбить чистого, пусть и восторженного юношу и испытать потрясение, а затем муки совести после его гибели.

Возникшее в конце первой романной главы указание на оригинальность Онегина с его «неподражательной странностью» отделено от предшествующих строф графическим пропуском (отсутствуют XXXI, XL, XLX строфы), и этот временной разрыв в повествовании совершенно необходим «для обоснования изменений в характере героя»⁶⁵. Ведь эти изменения, в последующих строфах закрепленные и умноженные, означали, что Онегин из человека «петербургского», светского⁶⁶ превращался в «современного человека», в образ скитальца, для которого, как верно заметил Ю. Лотман, «“своего” пространства нет вообще»⁶⁷.

Кем же в качестве литературного характера был Онегин в основной части первой главы? И чем явилась эта ее часть? Правильно ответить на эти вопросы возможно лишь с учетом того принципиального спора с Байроном, который с начала 1820-х гг. вел Пушкин, уже предчувствующий необходимость новой, небайронической, поэзии и в то же время нащупывающий ее иную природу именно в полемике с поэзией (поэмой) байронической, в эту пору господствующей. Это важнейшее обстоятельство делало Пушкина, в начале его работы над «Онегиным», не зависящим от Байрона, а умышленно на него ориентированным.

И непосредственно — на «Паломничество Чайльд-Гарольда», поэму, читанную Пушкиным как раз в период работы над первой главой «Онегина» и названную Байроном «самым большим, самым богатым мыслями и наиболее широким по охвату» из его произведений»⁶⁸. Из всех сочинений знаменитого английского поэта наиболее высоко ценил «Паломничество...» и Пушкин.

Контекст этой поэмы в первой главе «Онегина» присутствует не только благодаря открытым параллелям Чайльд-Гарольда с пушкинским героем (в строфах XXXVII—XXXVIII, в примечаниях к роману) или в весьма прозрачных для образованного читателя ассоциациях (например, в строфах XLVIII, XLIV—LI), он задан самой внутренней хронологией главы. По подсчетам Ю. Лотмана, Онегин оканчивает «ученье» и выходит в свет в 1811—1812 гг., т.е. когда Байрон начинает свою поэму и действие в ней; последующие «восемь лет» (1, IX) Онегин «убивает»

⁶⁵ Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 166.

⁶⁶ Издание первой главы в 1825 г. имело помету: «Посвящено брату Льву Сергеевичу Пушкину» (Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 116—117). Впоследствии Пушкин это посвящение снял, что было продуманным решением: только в первой главе образ жизни Онегина, как и упомянутого здесь П.П. Каверина, известного кутилы и буяна, напоминал бытовое поведение Льва Пушкина.

⁶⁷ Лотман Ю.М. Комментарий к «Евгению Онегину». С. 200.

⁶⁸ Байрон Дж. Г. Избранные произведения. Алма-Ата, 1983. С. 125.

в свете, т.е. тогда же и столько, сколько Чайльд-Гарольд проводит в странствиях. Начало событий в «Онегине» приходится, согласно указанию поэта, на конец 1819 г.; Байрон закончил «Паломничество...» в 1818 г. Стало быть, пушкинский герой как бы непосредственно «сменяет» байроновского, наследуя ему и занимая его место в европейской литературе.

Этот параллелизм, по всей очевидности, и давал основания усматривать в первой главе «Онегина» и романтизм (Н. Раевский) и сатиру (А. Бестужев), а самому Пушкину именовать свое новое произведение «пестрыми строфами романтической поэмы» (XIII, 92).

В действительности «Онегин» и его заглавный персонаж возникли как результат всестороннего иронического переосмысления поэмы и героя Байрона. На месте «романтического образа мятежного героя-индивидуалиста, пессимистического и разочарованного <...>, находящегося в конфликте с современным обществом»⁶⁹, в итоге оказывался светский человек, которому «наскучил света шум <...> Измены утомить успели, Друзья и дружба надоели» (1, XXXVII). Благородный «английский сплин» заменялся прозаической «русской хандрой» (1, XXXVII); бегство от ложной цивилизации в лице английских общественных и семейных нравов в «страны рыцарства»⁷⁰ (Испанию, Грецию, Италию) и народной героини — «путешествием» в дядину деревню за наслідством умирающего.

Господствующий тон изображения Онегина в первой главе — ирония, не столько язвительная, сколько с «оттенком веселости» (VI, 638). Это ирония над самим героем с его «ученостью» и преданностью «науке» «страсти нежной, Которую воспел Назон» (1, VIII), ирония над его судьями «решительными и строгими» (1, V), ирония над читателями — «друзьями Людмилы и Руслана» (а также, добавим, и «Кавказского пленника»), которые, как А. Бестужев, К. Рылеев, В. Кюхельбекер, ждали от нового произведения Пушкина обращения к «тому, что колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце»⁷¹, словом, предмета высокого, героического, по меньшей мере романтически интерпретированной сатиры. «Где у меня *сатира*? О ней и помину нет в *Евгении Онегине*»⁷², — отвечал на это Пушкин и, вопреки неко-

⁶⁹ Жирмунский В. Пушкин и западные литературы // Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. С. 73.

⁷⁰ Байрон Дж. Г. Избранные произведения. С. 125.

⁷¹ Бестужев А.А. — Пушкину А.С. 9 марта 1825 г. // Пушкин А.С. Большое академическое издание. Т. 13. С. 149.

⁷² Пушкин А.С. — Бестужеву А.А. 24 марта 1825 г. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. Т. 10. М., 1958. С. 131.

торым исследователям романа, был совершенно прав. Ибо то, что кажется в первой романной главе сатирой, на самом деле было лишь побочным и частным результатом того травестийного *снижения* впервые выведенного в «Паломничестве...» лица с его «преждевременной старостью души» (XIII, 52) и разочарованием в жизни, у «петербургского молодого человека» 1819 г. не имеющих сколько-нибудь глубоких причин, следовательно, необоснованных и несерьезных, — которое целенаправленно осуществлял здесь Пушкин.

Травестирование и пародирование корифеев как форма творческого спора с ними, заметим попутно, вообще характерны для Пушкина со времени работы над «Онегиным», так как отвечали настоятельной потребности его самоопределения на новом для русской, да и общеевропейской литературы пути «поэта жизни действительной» (В. Белинский). В год отдельного издания первой главы романа Пушкин напишет «Графа Нулина», в котором ему, по его словам, представилась «мысль пародировать историю и Шекспира» — именно ситуацию поэмы последнего «Лукреция»⁷³. Позднее, в «Повестях Белкина» этот процесс охватит сюжетосложение, характерологию и повествование сентиментальной и романтической повестей, а в «Капитанской дочке» — некоторые приемы исторического романа Вальтера Скотта.

Основным средством снижения байронического героя в первой главе «Онегина» стало его последовательное и всестороннее *обытовление*. В отличие от последующих глав, где самый быт Онегина исполнился сущностных начал Рока, Идеала, Жизни, «добрый приятель» поэта здесь изъят из бытия, в частности — в его историческом срезе, всегда (за исключением разве поэмы «Беппо») отчетливо присутствующем у Байрона, и фактически без остатка погружен в сферу повседневно-заурядного времяпрепровождения, интересов и страстей. Отсюда эти вызывающие недоумения, а то и шокирующие возвышенно настроенного читателя пригласительные «записочки», подробности ресторанного меню («К *Talon* помчался...». 1, XXVI), детали модного туалета («В последнем вкусе туалетном...». 1, XXVI) и тому подобные нарочитые прозаизмы. Отсюда и довольно язвительное бестужевское уподобление труда автора начальной главы «Онегина» вырезанию «изображения из яблочного семечка, подобно браминам индейским»⁷⁴.

⁷³ Там же. Т. 7. М., 1964. С. 226.

⁷⁴ Бестужев А.А. — Пушкину А.С. 9 марта 1825 г. // Пушкин А.С. Большое академическое издание. Т. 13. С. 149.

В предисловии к изданию первой главы Пушкин недвусмысленно обозначил и литературный генезис господствующего здесь приема и тона. Глава «напоминает Беппо, шуточное произведение мрачного Байрона» (VI, 638). В письме к Рылееву 25 января 1825 г. поэт значительно расширил список подобных «источников», включив в него «Неистового Роланда» Ариосто, «Гудибраса» С. Батлера, «Орлеанскую девственницу» Вольгера, «Вер-Вера» Ж.-Б. Грессе и «Рейнеке-Лиса» Гёте. Как мы видели ранее, в качестве резерва сниженно-разговорного стиля Пушкиным учитывалась и отечественная басенно-комедийная традиция (Крылов, Хмельницкий, Грибоедов) рубежа 1820—1830-х гг. Все эти «источники» были использованы Пушкиным, однако, в аспекте собственной им веселости и иронии. «Ужели хочет он, — заочно возражал поэт А. Бестужеву, — изгнать все легкое и веселое из области поэзии?»⁷⁵

В помеченной 1813 г. дополнительной части к «Паломничеству Чайльд-Гарольда» Байрон писал: «Если бы я продолжил поэму, то образ Чайльд-Гарольда к концу углубился бы, потому что контур, который я хотел заполнить, стал бы, за некоторыми отклонениями, портретом современного Тимона (герой трагедии В. Шекспира «Тимон Афинский. — В.Н.) или принявшего поэтическую форму Зелуко» (заглавный персонаж романа Мура, жестокий убийца и самоубийца. — В.Н.).

Аналогичное углубление «петербургского молодого человека» Онегина, в данном случае — в представителя нынешнего «века» «современного человека», — намеченное уже в заключительных строфах первой главы, произошло в дальнейшем тексте и пушкинского романа. Признание Пушкина, сделанное в конце произведения о неясности в начале работы «дали свободного романа», было совершенно точным и касалось не каких-то частных сторон, но человеческой сущности и судьбы заглавного героя как явления новой исторической эпохи.

Обозначив впервые в стихах «Мне нравились его черты, / Мечтам невольная преданность...» и т.д. принципиально отличный от прежнего, серьезный и потенциально сложный облик Онегина и впервые же сблизив его с собою («С ним подружился я в то время». 1, XLV), автор с этого времени развивает и сюжетно-действенно (через отношения Онегина с Ленским, Татьяной, светом, современностью в целом) материализует этот противоречивый, чреватый неизбежным драматизмом потенциал героя

⁷⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 2. Т. 10. С. 118.

в качестве уже лица не травестийного, а типического, т.е. порождения и знамения эпохи.

Поскольку, впрочем, основная часть первой главы и с окончанием романа вошла в него в своем изначальном виде, возможность травестийного восприятия Онегина продолжала оставаться, объясняя, например, Татьянино «Уж не пародия ли он?» (7, XXIV). Понимая это, Пушкин ищет способ устранить эту возможность не какой-то запоздалой редакцией начальной главы, а итоговым построением романа в целом. И поэт блестяще решает эту труднейшую задачу, помещая в конце произведения, уже простившись и с его героем и с читателем, дополнительный структурный компонент — «Отрывки из путешествия Онегина».

Важнейшая особенность «Отрывков...» состоит в том, что они столько же рассказывают о странствиях Онегина, сколько (а по количеству строк и намного больше: соотношение здесь 14 к 5) и о самом авторе, при этом его одесской поры («Итак я жил тогда в Одессе...»), т.е. времени создания первой главы романа.

И эти четырнадцать «авторских» строк представляют собой не что иное, как картину быта молодого Пушкина не просто параллельную онегинскому в первой главе, но едва ли не прямо ее повторяющую. Сравним:

«Отрывки...»	Глава 1
Бывало, пушка зоревая Лишь только грянет с корабля, С крутого берега сбегая, Уж к морю отправляюсь я.	Бывало, он еще в постеле: К нему записочки несут.
Глядишь — и площадь запестрела. Все оживилось; здесь и там Бегут за делом и без дела, Однако больше по делам.	Покамест в утреннем уборе, Надев широкий <i>боливар</i> , Онегин едет на бульвар. А Петербург неугомонный Уж барабаном пробужден. Встает купец, идет разносчик, На биржу тянется извозчик...
Но мы, ребята без печали, Среди заботливых купцов, Мы только устриц ожидали От цареградских берегов. Чт устрицы? пришли! О радость! Летит обжорливая младость Глотать из раковин морских Затворниц жирных и живых, Слегка обрызнутых лимоном. Шум, споры — легкое вино...	К <i>Talon</i> помчался: он уверен, Что там уж ждет его Каверин. Вошел: и пробка в потолок, Вина кометы брызнул ток; Пред ним <i>roast-beef</i> окровавленный, И трюфли, роскошь юных лет, Французской кухни лучший цвет...

<p>Но уж темнеет вечер синий, Пора нам в оперу скорей: Там упоительный Россини, Европы баловень — Орфей.</p>	<p>Волшебный край! там в стары годы, Сатиры смелый властелин, Блистал Фонвизин, друг свободы, И переимчивый Княжнин...</p>
<p>Но поздно. Тихо спит Одесса; И бездыханна и тепла Немая ночь. Луна взошла, Прозрачно-легкая завеса Объемлет небо. Все молчит; Лишь море Черное шумит.</p>	<p>Все было тихо; лишь ночные Перекликались часовые; Да дрожek отдаленный стук С Мильонной раздавался вдруг; Лишь лодка, веслами махая, Плыла по дремлющей реке...</p>

Есть в «Отрывках...» и как бы своя Истомина, которой, как и первой, посвящено ровно семь стихов, выполненных в том же ключе и духе, что и «истоминские»:

А ложа, где красой блистая,
Негоциантка молодая,
Самолюбива и томна,
Толпой рабов окружена?
Она и внемлет и не внемлет
И каватине, и мольбам,
И шутке с лестью пополам...

Что же означает это, вне сомнения, намеренное подобие быта, больше того — образа автора, к тому же созданного в части произведения, завершающей его окончательный текст, онегинскому образу первой главы? Зачем оно?

Затем, чтобы таким способом снять с образа «петербургского» Онегина его по преимуществу трагедийный смысл, устраняя тем самым и резкое противоречие *этого* героя его последующему смыслу и значению. Уподобляя автора романа Онегину, Пушкин как бы «заземлял» первого и одновременно «поднимал» последнего через сближение с собою, акцентируя в его начальном нравственном и интеллектуальном портрете уже не трагедийно-заемные, а самобытно-сущностные свойства и черты.

«Отрывки из путешествия Онегина» были отделены от предшествующего текста романа смысловой паузой в виде «Примечаний к “Евгению Онегину”», и пауза эта как бы повторяет семантический зазор, возникший между первой и семью дальнейшими главами произведения. «Отрывки...» заставляли читателя снова вспомнить и о «Паломничестве Чайльд-Гарольда», однако теперь это напоминание оттеняло и подчеркивало не пародийное подобие Онегина герою Байрона, а его качественное отличие от последнего. Этому, в частности, способствовало и помещенное

в «Отрывках...» же заявление поэта («Какие б чувства не таились / Тогда во мне — теперь их нет...») о качественном изменении его собственного эстетического жизненного идеала («Иные нужны мне картины: / Люблю песчаный косогор...», и т.д.).

Нет, отнюдь не одни цензурные соображения побудили Пушкина нарушить хронологию и поместить «Отрывки из путешествия Онегина» — в качестве, подчеркнем это, не дополнительной, а органичной части романа, — не перед восьмой (т.е. в этом случае девятой) главой, но именно после сюжетного окончания романа. Тем самым было достигнуто необходимое конечное *единство* как характера главного героя произведения, так и его новаторского *жанра*.

Итак, четвертой причиной, в силу которой «Онегин» явился стихотворным, а не прозаическим романом, было его зарождение в рамках в свою очередь стихотворной (байронической) поэмы, пусть и в ее трагедийной перелицовке. В целом как *первый художественный* роман русской литературы он иначе, чем в форме «романа в стихах», состояться — в виду неразвитости предшествующей и синхронной ему отечественной прозы — попросту не мог. Лишь с учетом осуществленных в «Евгении Онегине» эстетической, языковой и стилиевой реформ формировался в России 1830-х — начале 1840-х гг. и первый *художественный* роман в прозе. Им станет лермонтовский «Герой нашего времени», не случайно, впрочем, самим его автором именуемый «сочинением» или «книгой». Ведь аналогично «Евгению Онегину» и он был формой не готовой, а сложившейся в итоге непростого жанрового *процесса*⁷⁶.

* * *

Для понимания жанровой природы «Евгения Онегина» большое значение имеет обстоятельно аргументированное положение М. Бахтина о романизации жанров в эпоху, «когда роман становится ведущим жанром»⁷⁷. «В эпоху творческого подъема романа и в особенности в период подготовки этого подъема, — пишет ученый, — литература наводняется пародиями и трагедиями на все высокие жанры <...> пародиями, которые являются предвестниками, спутниками и своего рода этюдами к роману»⁷⁸. При этом «явление романизации нельзя объяснить только прямым и непосредственным влиянием самого романа. Даже там,

⁷⁶ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 449.

⁷⁷ Там же. С. 450.

⁷⁸ Там же. С. 451.

где такое влияние может быть точно установлено и показано, оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют роман, которые обусловили господство романа в данную эпоху»⁷⁹.

Последнее уточнение имеет прямое отношение к «Онегину». Нисколько не умаляя значение для него опыта западноевропейского романа от «Рене» Шатобриана и «Обермана» (1804) Э.П. Сенанкура до «Адольфа» Констана и «Мельмота-скитальца» Метьюрина, нельзя не видеть, что опыт этот оказался действенным и результативным не ранее того, как в России возникла объективная «романная ситуация» (термин А.Я. Эсалнек). В этом свете чрезвычайно показательно отношение Пушкина к герою его «Кавказского пленника» (1821). Считая, что характер этого лица «приличен более роману, нежели поэме»⁸⁰, поэт пока создает все же не роман, а байроническую поэму, хотя и с романообразующей потенцией.

Следующим шагом Пушкина на пути к художественному роману стала романизация самой байронической поэмы через ее травестирование посредством снижения-обытовления как самого героя, мотивов его поведения, так и сопутствующих ему обстоятельств. Этим шагом явилась первая глава «Онегина» до ее завершающей части. Романизация главы выразилась в большей, чем у поэмы, «свободе и пластичности» ее структуры и повествования, в диалогизации авторской речи и ее обновления за счет языкового разноречия, в проникновении в изображение «смеха, иронии, элементов самопародирования»⁸¹, наконец и самое главное, — в «специфической смысловой незавершенности и живом контакте с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»⁸². Эффект этого контакта достигался, в частности, причислением Онегина к «приятелям» Пушкина, введением в действие не только реальных лиц (Дидло, Катенин) и примет Петербурга (ресторан Talon, улица Мильонная), но и самого автора (в последующих главах граница между жизнью условно-вымышленной и действительной будет нарушена указанием на «реальность» письма Татьяны Лариной, московскую беседу с нею князя П.А. Вяземского).

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Пушкин А.С. Письмо к Н.Г. Гнедичу (черновик) // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 647.

⁸¹ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 450.

⁸² Там же. С. 451.

Осознание Онегина уже не просто травестийно-пародийным лицом вроде графа Нулина, но типом «современного человека» и необходимость раскрытия его в этом качестве потребовали от Пушкина постановки его в отношения (в первой главе они практически отсутствуют) с представителями других сфер русского общества той поры, как далеких от героя (патриархально-корпоративный мир уездного дворянства и кастово-корпоративный круг петербургского света), так и исторически или психологически ему близких (романтик Ленский, «чужая» в своем окружении Татьяна). Так возникает совершенно иное, чем в травестированной байронической поэме действие произведения: не обытовленное, но обыкновенное, а, по существу, быто-*бытийное*, ибо быт отныне чреват для Пушкина и онтологическим содержательным аспектом. Эта особенность действия в «Онегине» и подключала последний в общеродовом плане к предшествующим (не художественным, а риторическим) разновидностям русского «эпоса частной жизни» (В. Белинский), и принципиально отделяла от них как роман совершенно новой формы — первый на Руси роман «экзистенциальный», точнее — *социально-универсальный*.

Таким образом, уже на этом этапе его создания «Онегин», начатый как стихотворная поэма, превращался — в итоге не литературного травестирования, а существенной жанровой модернизации — в роман. «Он, — писал о Пушкине Белинский, — понял, что время поэм <...> прошло и что для изображения современного общества, в котором проза жизни так глубоко проникла саму поэзию жизни, нужен роман, а не <...> поэма»⁸³.

Однако для того чтобы роман мог на деле заменить прежнюю поэму, эпическую или романтическую, а также ее позднейшие разновидности, он должен был обладать и *собственной* поэзией, не менее значимой, чем былые ее виды, и в то же время отвечающей прозаизированному характеру новой действительности. Эту-то поэзию, решительно порывающую с поэтичностью (красотой) традиционной, но в силу объективной необходимости формирующуюся все-таки на базе речи стихотворной, и создает в свой черед автор «Онегина». Ее «механизм» заключался не в древнеэпическом, классицистическом или романтическом возвышении воспеваемого лица посредством его героизации, не в противопоставлении его лицу заурядному («непросвещенному» душевно грубому или «пошлому»), а в раскрытии его в качестве лица разно- и противоречивого, неисчерпаемого и по этим причинам — общезначимого. Новая поэзия «Онегина» («поэзия

⁸³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 440.

жизни») со своей стороны отмежевывала его от допушкинского русского романа, и сентиментального, и нравоописательно-дидактического, не знавших типизации или отождествлявших ее с каким-либо одним свойством своих персонажей — добродетельностью или порочностью, «чувствительностью» или «холодностью» и т.д.

Возникновение онегинской «поэзии жизни» в рамках преобразуемой Пушкиным, но все-таки стихотворной речи для жанрового своеобразия «романа в стихах» в свою очередь не осталось бесследным. «Свободный роман» («И даль свободного романа...») Пушкина, на фоне немалой каноничности предшествующих ему видов жанра был, конечно, таковым. Но свобода эта не являлась беспредельной. И границы ее обусловлены не проблематикой, могущей показаться легковесной лишь с той утилитарной точки зрения, с которой в статье «Разрушение эстетики» (1865) взглянул на творчество Пушкина Д.И. Писарев. Они таятся в родовом свойстве стихотворно-поэтической речи, как бы последняя ни реформировалась и ни видоизменялась. И на «Онегине» лежит отпечаток сопряженной стиху обобщенности-концентрации впечатления и изображения, которыми поэзия превосходит литературную прозу, уступая ей, со своей стороны, в аналитичности и охвате практически любых, вплоть до самых обыденных, явлений и проявлений жизни. Быть может, это обстоятельство и побуждало Пушкина еще в пору «Онегина» все чаще обращать свой взор к «презренной прозе», а с 1827 г. предпринять и первые попытки создания *художественного романа в прозе*.

Итак, от травестирования байронической поэмы к ее прозаизации с одновременным созданием на базе разных стихотворных потоков, вместе с многозначным, но единым повествовательным стилем, «поэзии жизни», а также семантически сложных характеров и внутренне драматичного действия — вот жанровый процесс, итогом которого стал пушкинский «Евгений Онегин». Роман в его новом жанровом качестве как бы *прорастал* из дороманной формы (именно — поэмой) и генетически еще связан с нею. Аналогичная же нерасчлененность (**синкретизм**) начал романских с дороманскими (античной трагедией и героическим эпосом) будет отличать и первые на Руси художественные романы в прозе — «Герой нашего времени» Лермонтова и «Мертвые души» Гоголя.

М.Ю. Лермонтов о поэте и его судьбе (стихотворение «Смерть Поэта»)

Тема поэта, его сущности, назначения в мире и его судьбы в русской поэзии — одна из самых традиционных и устойчивых. *Михаил Ломоносов* посвятит ей свой «Разговор с Анакреонтом»; *Г. Державин* — стихотворения «Гений» и восходящий к «Ехегі monument...» Горация «Памятник» (где поставил себе в заслугу, что «дерзнул» «В сердечной простоте беседовать о Боге / И истину царям с улыбкой говорить»); *А. Пушкин* — стихи «Эхо», «Пророк», «Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа», «Осень» и свой «Памятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»); *Н. Некрасов* — большой ряд стихотворных исповеданий своей поэтической позиции, с «Поэтом и гражданином» в его центре; *Ф. Тютчев* — катрен «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется, / И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать»; *А. Фет* — послания «Поэтам», «Псевдопоэту»; *А. Блок* — стихи «За сон, что нынче снится, / А завтра нет...», «О, я хочу безумно жить...», «Поэты» («За городом вырос пустынный квартал, / На почве болотной и зыбкой...»); *С. Есенин* — строки «Быть поэтом — значит то же, / Чтобы правду жизни не нарушить, / Рубцевать себя по нежной коже...»; *Марина Цветаева* — стихотворения «Поэт» и «Есть в мире лишние, добавочные / Не вписанные в окоем...»; *В. Маяковский* — декларации «Поэт-рабочий», «Разговор с фининспектором о поэзии», вступление к поэме «Во весь голос». И так до *Анны Ахматовой*, *Б. Пастернака*, *А. Твардовского* и *Иосифа Бродского*...

Не стал исключением здесь и *М.Ю. Лермонтов*, в свой черед *самобытно* осмысливший эту тему в стихотворениях «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный...», 1828), «Русская мелодия» (1829), «Нет, я не Байрон, я другой» (1832), «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...», 1838), «Памяти А.И. Одоевского» (1839), «Журналист, читатель и писатель» (1840), «Пророк» (1841).

И, конечно, — «Смерть Поэта» (1837), в рамках нашей лекционной темы значимое *вдвойне*.

Во-первых, оно интегрирует в себе мотивы предшествующих стихотворений Лермонтова на ту же тему и предвосхищает главные «идеи» последующих. *Во-вторых*, — сочетает в себе горячий отклик его автора на потрясшую всю грамотную Россию трагическую гибель А.С. Пушкина с тем замечательным художественным обобщением этого *реального события*, которое и придало данному произведению значение, в равной степени и злободневное, и вечное.

В самом деле: написанное под сильнейшим впечатлением его автора от смерти Пушкина в результате дуэли с французским эмигрантом Жоржем Дантесом стихотворение Лермонтова тем не менее названо не «Смерть Пушкина», а «Смерть Поэта». То же самое и в имени его героя, означенном в первом же стихе, при этом, как пишется лицо собственное, *с заглавной буквы*: не «Погиб Пушкин...», но «Погиб Поэт...».

И такая замена не нарушала жизненной правды — ведь Пушкин был прежде всего *поэт* и какой! Вместе с тем этот почти неуловимый фактографический сдвиг в стихотворении нисколько не случаен. Если героем «Смерти Поэта» и был Пушкин, то Пушкин *лермонтовский*, обрисованный в свете собственного поэтического опыта и эстетического идеала автора произведения. Заменяя *личное* имя *Пушкин* именем, так сказать, *родовым* (Поэт), Лермонтов тем самым рассказывал уже не об одном создателе «Евгения Онегина», а о целый разряде («породе») творческих людей (не только стихотворцев, но и прозаиков, а также выдающихся деятелей искусства), каждый из которых его человеческими качествами и *в особенности* жизненным уделом оказывался *родственным* лермонтовскому Поэту.

Но каков же этот удел, согласно логике стихотворения?

Он, сразу же отвечает нам автор, не просто труден, жёсток или неблагодарен, он — **трагичен**. Заметьте: рассказ о герое «Смерти Поэта» не завершается, а *начинается* констатацией: «Погиб Поэт!...». Лик смерти, не только преждевременной, но и насильственной, лермонтовскому Поэту сопутствует как бы изначально. Но почему?

Быть может, дело здесь в *романтическом понимании* творческой личности как существа боговдохновенного и идеального, уже по этой причине не находящего себе места в массе рядовых людей, погруженных в «насушенные» (Е. Баратынский) материальные заботы? Так, данью романтизму можно вроде бы объяснить совершенное одиночество (он *всегда* «Один как прежде...») лермонтовского героя и его *разительный контраст* с «насмешливыми невеждами».

Но таков он лишь отчасти. *Целостный* образ Поэта, дорожившего «мирными негами и дружбой простодушной» и, подобно многим людям, *желавшего отомстить своим оскорбителям*, намного ближе к облику его реального прототипа (А. Пушкина), чем к традиционным романтическим мечтателям с их непременно «*возвышенными и пылкими*» (К. Рылеев) чувствами и устремлениями.

Причина неминуемой трагической кончины *лермонтовского* Поэта заключается не в его обособлении от большинства людей, а в *неизбежном для него* столкновении с той их частью, нравственная сущность которой для него абсолютна неприемлема.

Обратим внимание: в знаменитом стихотворении Лермонтова присутствует не одна, а две воли и силы. Первую олицетворяет сам Поэт, названный «*дивным гением*» с «*сердцем вольным и пламенными страстями*», «*гордой головой*», «*праведной кровью*», что характерно и для даровитейших художников слова, и в целом для натур свободолюбивых, независимых и глубоко творческих. Силу вторую являет Толпа, *основными свойствами которой*, напротив, — *безликость, раболепство и корыстолюбие* («Вы, жадною толпой стоящие у трона...», — сказано о ее титулованных представителях).

Чем уже по ходу стихотворения становится пространство между этими силами, тем очевиднее их коренная противоположность и несовместимость.

«Смерть Поэта» и суть конфликт *творческой Личности*, или, согласно Лермонтову, *Гения* как человека в его божественно-природной норме с людьми, этой норме и чуждыми, и враждебными не меньше, чем те, чьими коварными усилиями был оклеветан и распят Иисус Христос. Ведь и недруги лермонтовского Поэта, вслед за врагами Богочеловека, по словам автора стихотворения, «...*Прежний сняв венок* (т.е. венок народной славы. — *В.Н.*) — <...> *венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него: / Но иглы тайные сурово / Язвили славное чело...*». Сближению героя «Смерти Поэта» с Иисусом Христом служит и определение «*он, с юных лет постигнувший людей*», запечатлевшее ту редчайшую среди обычных людей способность, которая когда-то поразила в Богочеловеке его апостолов.

Яркий свет на конфликт «Смерти Поэта» и участь его героя бросает сравнение этого стихотворения со знаменитой пушкинской «Чернью» (1828), позднее переименованной автором в «Поэта и Толпу». Дело в том, что созданная девятью годами ранее «Смерти Поэта», пушкинская «Поэт и Толпа», очень близкая лермонтовскому стихотворению *тематически*, была в нем, несомненно, творчески учтена.

Действительно, в «Поэте и толпе» также два «персонажа», предвосхищающие лермонтовских: бескорыстный и свободный творец поэзии («*Поэт по лире вдохновенной / Рукой рассеянной бряцал. / Он пел...*») и — противостоящий ему «бесмысленный народ», не ведающий радости и ценности бескорыстного творчества. Уже у Пушкина непримирима и оппозиция между ними: «*Он пел — а хладный и надменный / Кругом народ непосвященный / Ему бессмысленно внимал*». Интонационно схожи и заключительные фрагменты обоих произведений: «*Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас*» (таким возгласом поэта кончается стихотворение Пушкина); и — «*А вы, надменные потомки / Известной подлостью прославленных отцов...*» (так начинается финальная часть «Смерти Поэта»).

На фоне этих совпадений еще яснее проступает содержательное своеобразие стихотворения Лермонтова. В нем другие, чем у Пушкина, причины противоречия между Поэтом и Толпой, следовательно, и иные этого противоречия масштаб, характер и острота. У Пушкина оно определено *непониманием* Толпою труда художника и его общественной ценности (по слову Толпы, — «пользы»).

В Поэте (писателе, вообще художнике) Толпа хочет видеть моралиста и нравоучителя, а его труд измеряет «на вес», т.е. сугубо утилитарными его результатами. Вот каковы они в обращенных к Поэту требованиях Толпы:

Но если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй.
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушает тебя.

(Курсив наш. — В.Н.)

Здесь следует напомнить, что убеждение в том, «будто бы польза (в значении авторского морализирования-назидания читателям с целью их нравственного исправления. — В.Н.) есть условие и цель изящной словесности»¹ в пушкинскую эпоху разде-

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М., 1962—1966. Т. 7. С. 404.

лялось отнюдь не только «непосвященной» в сущность искусства частью русского и европейского общества. Так думали и теоретики французского и русского классицизма Буало, Баттё, Готшед, Сумароков, Алексей Сумароков. Даже замечательный поэт Василий Жуковский, прочитав в 1824 г. пушкинскую поэму «Цыганы», обратился к ее автору с вопросом; «Какая цель у “Цыганов”?». На что Пушкин ответил: «Вот на! Цель поэзии — поэзия...»².

Как величайший, а, по мнению В. Белинского, и первый «поэт-художник Руси» Пушкин самой своей поэзией доказывал, что «цель художества есть идеал, а не *нравоучение*»³. На тезис своего старшего собрата в поэзии, князя Петра Вяземского, что «обязанность всякого писателя» — «согреть (читателя. — В.Н.) любовью к добродетели и воспалить ненавистью к пороку», Пушкин с полным основанием отреагировал: «Ничуть, поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело»⁴. А самооценку К. Рыльева «Я не поэт, а гражданин» парировал так: «Не поэт, так гражданствуй в прозе». В стихотворении под названием («Из Пиндемонта») Пушкин отстаивал и полную творческую независимость художника — все равно, от власти ли или «черни тупой», под которой разумел большинство светского бомонда («большого света») России, в одном из собраний которого однажды и прочитал — в ответ на навязчивые просьбы — «Поэта и толпу», добавив про себя «Впредь не будут просить!»

Выразительную отповедь светской черни устами Поэта дает Пушкин и в самом стихотворении «Поэт и толпа», завершая его такой тирадой:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас <...>
Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Утверждение *самоценности* художественной литературы (и искусства) как деятельности не педагогической, но эстетической, а также творческой свободы ее создателей — вот смысловой пафос пушкинской декларации «Поэт и толпа». Такова и ситуация, в рам-

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 141

³ Там же. Т. 7. С. 189.

⁴ Там же. С. 550.

ках которой возникает и разрешается конфликт между «действующими лицами» этого стихотворения.

В лермонтовской «Смерти Поэта» коллизия между теми же «персонажами» отмечена, однако, несравненно большей степенью напряжения. Герой Лермонтова также обладает «свободным, смелым даром» «чудных песен», которые тоже невняты и чужды толпе. Но не только по этой причине преследует Толпа своего антагониста, «коварным шепотом» отравляя даже «последние его мгновенья». Ведь «для потехи» раздувая «чуть затившийся» в его душе пожар сердечных сомнений, она посягнула и на святое святых Поэта — его любовь и достоинство.

Конфликт в стихотворении Лермонтова становится, таким образом, *всеохватывающим*. Уже не творец искусства противостоит его вульгаризаторам, а человек «праведной крови» людям с кровью «черной».

Если пушкинский Поэт имеет возможность укрыться от его низкого противника в мире своего творческого труда и идеала, то Поэт Лермонтова принужден вступить со своими гонителями *в прямую физическую схватку* и, за явным неравенством сил, — погибнуть.

В стихотворении Пушкина враждующие станы разделены целыми строфами; в стихотворении Лермонтова — порой полярно противоположны даже смежные стихотворные строки: противники здесь *лицом к лицу и разойтись им невозможно*. Например:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный...

Или:

Не вынесла душа Поэта
Позора мелочных обид...

От начала и до конца лермонтовское стихотворение пронизывает мысль: гибель Поэта предрешена, ибо обусловлена самой объективной ситуацией. Способна ли раболепная посредственность, для которой сам облик свободного Творца — зеркало ее падения, смириться с его существованием? Но и Творец никогда не изменит своей природе. Прибавим к этому, что, великодушный и доверчивый, он «руку дал клеветникам ничтожным», «поверил их словам и ласкам ложным» и был вовлечен в их душный для него мир, который принять не мог («Восстал он против мнений света...»). Волен ли он отныне в своей жизни и смерти? Или же дело решит некая безлика, но неотвратимая сила?

И такая сила действительно появляется в стихотворении, при этом сразу же после сообщения о гибели Поэта:

Судьбы свершился приговор! (Курсив наш. — В.Н.).

Итак, *Судьба* (русский аналог древнегреческого Рока и римского Фатума) — вот, согласно Лермонтову, главный источник гибели Поэта. Нет, называя его, Лермонтов отнюдь не снимает вины с той светской Толпы, что сначала лицемерно расточала Поэту «пустых похвал ненужный хор», а потом также лживо лепетала жалкие оправданья. Однако и множество завистливых светских невежд не равнозначны жестокой Судьбе, которой Лермонтов именуется весь господствующий строй вещей, не стимулирующий, а преследующий независимые и творческие натуры. Так бывало во многие исторические эпохи и в разных странах. Но, как свидетельствует все литературное творчество Лермонтова, таким общественным порядком прежде всего виделась ему современная ему сословно-иерархическая Россия во главе с Николаем I.

И автор «Смерти Поэта» был в этом убеждении не одинок. «Горька судьба поэтов всех времен, / — Тяжелее всех судьба казнит Россию», — переключается с Лермонтовым в стихотворении «Участь русских поэтов» (1845) Вильгельм Кюхельбекер. Та же мысль в вызванном гибелью Лермонтова стихотворном реквиеме Евдокии Ростопчиной под названием «Нашим будущим поэтам»:

Не просто, не в тиши, не мирною кончиной, —
Но преждевременно, противника рукой —
Поэты русские свершают *жребий* свой,
Не кончив песни лебединой!..

(Курсив наш. — В.Н.).

Акцент на закономерности *трагической* гибели Пушкина, ставшего основным прототипом лермонтовского Поэта, сделал Петр Вяземский. В противовес расхожим суждениям о том, что Пушкин пал жертвою «светского общества», своего «пылкого» характера, «бестактности» его жены и «ее неумения вести себя», он прежде всего назвал **жестокую судьбу**, которая привязалась к нему (Пушкину. — В.Н.) как к своей добыче, и направляла всю эту несчастную историю»⁵ (полужирный шрифт наш. — В.Н.).

⁵ Кн. П.А. Вяземский — А.О. Смирновой, февр. 1837 г. // Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1936. Т. 2. С. 434.

Но, быть может, лермонтовский Поэт имел возможность, если не отвратить свою горестную Судьбу, то хотя бы смягчить ее, оградив себя от *насильственной* смерти? Не содержат ли упрека *ему лично* следующие строки «Смерти Поэта»:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?

Нет, не содержат. Тут необходимо вспомнить факты из жизни и главного прототипа лермонтовского героя и других русских писателей и деятелей искусства.

В одном из писем 1820 г. к Петру Вяземскому Пушкин подчеркнул: «Петербург *душен для поэта*. Я жажду краев чужих, авось полуденный воздух оживит мою душу»⁶.

В течение последующих семнадцати лет Пушкин многократно пытается преодолеть узкие для него пределы господствующего русского общества и крепостнической России в целом. В 1829 г., не уведомив об этом «опекающих» его шефа жандармов Бенкендорфа и самого Николая I, он сопутствовал русской армии до турецкой крепости Арзрум; спустя два года подает просьбу на поездку во Францию, Италию или по крайней мере в Китай.

Душевная и творческая потребность Пушкина собственными глазами увидеть и оценить зарубежный мир лишь обострилась у него после нового вступления на службу и особенно после «дарования» ему звания камер-юнкера, обязавшего Пушкина соблюдать придворный этикет и бывать на царских приемах и официальных празднествах и балах, его тяготивших.

В проникновенном стихотворном обращении 1834 г. к жене («Пора, мой друг, пора...») поэт скажет:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Пушкин подает в отставку. Но «побег» для успокоения души («...покою сердце просит») и занятия любимым творческим делом не удается и на этот раз. *Замысел*, резко раскритиковал Василий Жуковский, его, по-видимому, не разделяла супруга, «неблагодарность» Пушкина вызвала гнев российского самодержца. Это не все. *Слишком дорогой* оказывалась цена освобождения

от еще более «душного», чем в 1820 г., для поэта Петербурга: перед ним закрывались *архивы*, без которых была невозможна и задуманная им «История Петра Великого»; поэту вновь грозили цензурные притеснения.

С годами все больше обнажалась иллюзорность и пушкинской мечты о «республике» ученых и поэтов, способных противостоять господствующим российским нравам. В условиях несвободной страны быстро таяло число единомышленников; от опередившего свое время художника отдалялись бывшие соратники и часть прежних читателей. Все это, вопреки желанию Пушкина, удерживало его в чуждом ему светском кругу.

Не меньшей безысходностью проникнуто общественное положение и самого автора «Смерти Поэта». Казалось бы, трагический опыт пушкинской кончины мог предостеречь Лермонтова от его потенциально жестокого противника. Между тем в 1838—1840 гг. он посещает не только душевно родственное ему семейство Карамзиных и литературно-музыкальный салон В.Ф. Одоевского, но и великосветские гостиные, балы и празднества, титулованные завсегдатаи которых взирают на него, как показывает роман В.А. Соллогуба «Большой свет», с высокомерной иронией.

Побуждая Лермонтова со своей стороны бросить им в лицо «железный стих, облитый горечью и злостью». Именно этими строками заканчивалось стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен...», навеянное впечатлениями Лермонтова от маскарадного бала в петербургском Дворянском собрании, на котором присутствовал сам Николай I.

Что влекло Лермонтова в мир, где он встречал только «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски»? Возникшая на него «мода», его собственное «тщеславие и самолюбие», чувство победителя («было время, — пояснял его Лермонтов, — когда <...> двери аристократических салонов закрылись передо мной; а теперь в это самое общество я вхожу уже <...> как человек, добившийся своих прав»)? Или потребность в «новой опытности» — «оружии»⁷ против коварного недруга, как в одном из писем к М.А. Лопухиной объясняет свои мотивы сам поэт?

Конечно, и это — ведь речь идет о двадцатипятилетнем человеке, живом, страстном, гордом и отважном настолько, чтобы даже на смертельно опасные вызовы не медля отвечать: «Всегда готов». Однако намного больше истины в объяснении И.С. Тургенева, акцентировавшего причину прежде всего объективную:

⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 16. Курсив наш. — В.Н.

⁷ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1948. Т. 4. С. 503, 504.

в тесный светский круг, где Лермонтов «внутренне, вероятно, скучал глубоко» и «задышался», «его *втокнула Судьба*»⁸.

Она же предрешила и несвободный для Лермонтова «выбор» его между миссией высокодаровитого художника слова и официальным статусом *кавказского пехотного поручика*.

«Уже, — писал В. Белинский, — кипучая натура его (Лермонтова. — *В.Н.*) начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни»⁹. Поэт «нашел вой жизненный путь, понял назначение свое»¹⁰, и, как явствует из наблюдений И.И. Панаева, В.А. Соллогуба, А. Краевского, сознательно готовился к роли большого национального писателя.

Требовалась *личная свобода*. Однако на трехкратное прошение о служебном отпуске (последний раз — всего на четырнадцать дней) Лермонтов трижды получил отказ. Российскому дворянину, как следовало из резолюции Николая I по делу Лермонтова перед его ссылкой на Кавказ, полагалось «служить, а не быть праздным»¹¹. Автору же «непозволительных» стихов не позволялось самому определять ни род службы, ни ее место. «Настоящим художникам, — заключал В. Соллогуб лермонтовский раздел своих воспоминаний, — еще нет места, нет обширной сферы в русской жизни. И Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов, и Глинка были жертвами этой горькой истины»¹².

Читатель советского периода России, задумавшийся о жестокой жизненной участи Пушкина, Лермонтова, порой поддавался искушению противопоставить им удел Николая Некрасова, посветившего-де свою лиру *русскому* народу и тем обретшему для себя широкую социальную опору. Представление это, конечно, наивно. Его опровергает сам автор «Мороза, Красного носа» и «Кому на Руси жить хорошо» следующим признанием из своих предсмертных песен:

Я дворянскому нашему роду
Блеска лирой моей не стяжал;
И таким же я чуждым народу
Умираю, как жить начинал.

(«Скоро стану добычей я тленья»).

⁸ *Тургенев И.С.* Из литературных и житейских воспоминаний // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 237. Курсив наш. — *В.Н.*

⁹ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 5. С. 455.

¹⁰ Панаев И.И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 245.

¹¹ Слова из письменной резолюции Николая I на докладе генерал-аудиториата по делу о дуэли Лермонтова с сыном французского посланника Баранта // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 650.

¹² *Соллогуб В.А.* Из воспоминаний // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 275.

Особая близость некрасовской поэзии к эстетическим и нравственным понятиям народа неоспорима, хотя она не меньше ощутима и в лермонтовских «Бородино», «Родина», «Завещание» («Наедине с тобою, брат, / Хотел бы я побыть...»), и в пушкинских «Борисе Годунове», «Капитанской дочке». Но для глубокого единения незаурядной творческой личности с народом необходимо *однородство* главных жизненных запросов обеих сторон. Его-то в России XIX столетия с ее придавленным вечной заботой о выживании и поневоле *темным* народом не было и быть не могло. О том времени, когда русский крестьянин понесет с базара сочинения Гоголя, Белинского и самого Некрасова, пока можно было только мечтать. Вот почему и Некрасов, говоря о типичной доле отечественных художников слова, вслед за Лермонтовым также поясняет ее безликим и зловещим понятием судьбы. Как в этих строках из стихотворения «В больнице»:

Братья-писатели! в нашей судьбе
Что-то лежит *роковое*...

Или в поэме «Мороз, Красный нос»:

Но не брат еще людям поэт,
И тернист его путь, и непрочен...

Определение «тернистый путь», восходит к тому же евангельскому прообразу, что и слова «И прежний сняв венок, — они венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него», и, таким образом, сближает и некрасовское представление об участии поэта с *земным* уделом Богочеловека.

Обратимся еще раз к тем строкам «Смерти Поэта», которые можно принять за некий упрек Лермонтова своему герою: «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной / Вступил он в этот свет завистливый и душный...»

Крайняя узость выбора, отмеренного, по мнению Лермонтова, современным ему российским обществом для людей с выдающимися дарованиями¹³ не позволяет нам считать эти строки осуждением Поэта. Точнее говоря, личная *вина* Поэта оборачивается здесь его *бедой*, а тем самым и обвинением уже наличным социальным обстоятельствам, в которых Поэт был вынужден существовать.

В последнем счете эти обстоятельства ответственны и за то, что лермонтовский герой, стал, как это следует из первой строки

¹³ Это убеждение Лермонтова сформулировано им уже в юношеском «Монолог»: «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете. / К чему глубокие познания, жажда славы, / Когда мы их употребить не можем?»

анализируемого нами стихотворения, *невольником*, пусть и весь-ма необычным — «невольником чести».

Все же, впервые встретившись с этим определением, читатель «Смерти Поэта» способен испытать некоторое недоумение. Ведь ему хорошо известна несовместимость А. Пушкина как основного прототипа лермонтовского Поэта *с любой зависимостью*¹⁴. Не точнее ли была бы, может подумать он, в начальной строке стихотворения иная метафора — «рыцарь чести»?

Никакой неточности Лермонтов, однако, не допустил. Согласно толковому словарю Владимира Даля лексема «честь» имеет в русском языке несколько значений. Она может обозначать «условное, светское, житейское благородство, нередко, ложное, мнимое»¹⁵. Такова она в выражении «Не платить долгов можно, но честь требует уплаты карточных долгов». Или — выступать синонимом «высокого звания, сана, чина, должности» (например, в выражении «Прибавят чести, и дадут жалованья не мало»)¹⁶. Или указывать на «внешнее доказательство отличия; почет, почесть, почтение, чествование, изъявление уважения, признание чьего превосходства» (скажем, в высказывании «Академия оказала мне честь своим избранием»)¹⁷. Добавим к этому употребление этого понятия в смысле доблести *сословной* («дворянская честь», «купеческая честь»), *военной* («честь офицера», «честь мундира»), *профессиональной* («честь ученого», «честь педагога» и т.п.), наконец, *мужской* и *женской* («не уронить честь мужчины», «девичья честь», «честь хозяйки дома»).

Ни одно из этих значений к лермонтовскому словосочетанию «невольник чести» не подходит. Но оно совершенно идентично,

¹⁴ Вспомним знаменитую соответствующую декларацию самого Пушкина как прототипа лермонтовского Поэта:

Зависеть от властей, зависеть от народа —
Не всё ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья,
Вот счастье! Вот права...

[(Из Пиндемонта)]

¹⁵ *Даль В.* Толковый словарь живаго великорусскаго языка. 2-е изд. Т. 4. СПб.: М., 1882. С. 599.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

согласно В. Далю, главенствующую семантическому ядру слова «честь». И это — «внутреннее нравственное достоинство человека»¹⁸. Или, по Пушкину, — «Самостоянье человека — залог величия его».

По свидетельству П.А. Вяземского, творец «Евгения Онегина», «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки» глубоко сознавал, что «он принадлежит всей стране (России. — *В.Н.*), а не только себе»¹⁹ и, добавим мы, дворянскому сословию, с которым был связан самим рождением. Отвечая тем своим недругам, кого Лермонтов назовет «надменными потомками известной подлостью прославленных отцов», т.е. придворным фаворитам из числа не древних и заслуженных русских фамилий, а нуворишей, отцы которых достигли почестей лакейством и услужливостью перед российским тронем²⁰, Пушкин сочтет должным напомнить им и о своем *шестисотлетнем* дворянстве. Но в ответ на клеветнические обвинения его Ф.В. Булгариным в «аристократизме» (и одновременном наименовании его, в виду происхождения матери Пушкина якобы от «бедного негритенка», купленного «матросом за бутылку рома», — «всего лишь мещанином во дворянстве»²¹), поэт, помянув в стихотворении «Моя родословная» (1830) великого «нижегородского мещанина» Козьму Минина, с позиции не сословного, а собственно *человеческого* достоинства заключит:

Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил
И не якшаюсь с новой знатью,
И крови спесь угомнил.
Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Кн. П.А. Вяземский — Вел. князю Михаилу Павловичу 14 февр. 1837 г. // Щеголев Н.Е. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1936. С. 158.

²⁰ В пушкинском стихотворении «Моя родословная» (1830), при жизни поэта не печатавшемся, но разошедшемся в списках, были прозрачно для читателя обрисованы некоторые из них: *торговавший блинами* Меншиков; *ваксивший царские сапоги* камердинер Павла I граф Кутайсов; *невший с придворными дячками* Разумовский, *князь из хохлов* — Безбородко.

Употребленное в «Смерти Поэта» слово «обломки» («пятою рабскою правшие обломки игрою счастья обиженных родов...») говорит о том, что Лермонтов прекрасно знал пушкинскую «Мою родословную» с ее стихами: «У нас нова рожденьем знатность, / И чем новее, тем знатней. / Родов дряхлеющий обломок / (И по несчастью не один), Бояр старинных я потомок; / Я, братцы, мелкий мещанин» (курсив наш. — *В.Н.*).

²¹ См.: А.С. Пушкин — А.Х. Бенкендорфу, от 24 ноября 1831 г. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 846.

Невольником именно *этого* достоинства стал и лермонтовский Поэт, в чем его личной вины опять-таки, по существу, не было. Ибо поддерживать такое достоинство, не позволяющее ни унижать других людей любых социальных состояний, ни быть кем-то из них униженным, человек может в среде, где оно — в качестве высшей ценности — оберегается всеми и каждым. Но в сословно-иерархическом обществе, каким была феодальная Россия лермонтовского времени, человек официально воспринимался и оценивался не по его индивидуальным дарованиям и заслугам, а по своему месту в сословной иерархии, где сановитому дворянину были всегда и везде почет и место, а даровитому труженнику из мещан и тем более крестьян всегда от ворот поворот.

Конечно, для лермонтовского Поэта был бы счастьем решительный разрыв с кругом людей «черной крови». Но силою обстоятельств он был втянут в мир бездуховной толпы, в равной мере рабелепной и высокомерной. Безысходная ситуация постоянной угрозы его чести («позора мелочных обид») и превратила его в ее невольника.

Мы снова убеждаемся в ключевом значении понятия Судьбы для концепции «Смерти Поэта». Стягивая все смысловые нити «Смерти Поэта» в один узел, она в первую очередь гарантирует ему смысл общий и непреходящий.

Но как быть, возразят нам, с теми фрагментами стихотворения, в которых на первый план выходят фактические приметы события, давшего мощный толчок творческой фантазии Лермонтова? Особенно с этой характеристикой непосредственного убийцы Поэта?

Его убийца хладнокровно
Нанес удар... спасенья нет:
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.

Перед нами, в самом деле, вполне портретный образ, в котором современники без труда узнавали Жоржа Дантеса. В финале стихотворения просматривается в самых общих чертах и царский двор, как известно, обласкавший молодого французского эмигранта, вопреки существующей традиции определенного в российские кавалергарды. Наконец, в нем есть строки, вне сомнения, адресованные известным лицам аристократического Петербурга:

Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар
И для потехи раздували
Чуть затаившийся пожар?
Что ж? веселитесь...

Все это так. Но мы и не утверждали, что создатель «Смерти Поэта» абстрагировался в нем от потрясшего его вместе со всей честной Россией убийства Пушкина. Иное дело — обобщение этого события как первое условие художественной состоятельности создаваемого на реальной основе произведения. Им Лермонтов пренебречь не мог. В том числе и в указанных фрагментах стихотворения.

Обратите внимание: и безымянные гонители Поэта, и сам навешивший удар убийца пребывают в контексте уже хорошо знакомой нам сверхличной фатальной силы. Если первые названы *после слов* о судьбе и ее приговоре («Судьбы свершился приговор»), то портрет второго ссылкой на нее и ее волю *завершается*:

И что за диво?.. Издалека,
Подобно сотням беглецов,
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам *по воле рока*...

(Курсив наш. — В.Н.).

Иноземец-убийца, стоящие за ним «надменные потомки» придворных слуг и угодников — только *орудия* жестокой судьбы Поэта. Более чем зауряден исполнитель преступления — один из тьмы карьеристов-проходимцев, неспособный даже понять, «на что он руку поднимал». И лишь потому, что его действия направлял сам *рок*, это ничтожество смогло одолеть Поэта на поединке, погубить выдающегося представителя человеческой *Свободы, Гения и Славы*.

* * *

При всей своей яркости стихотворение «Смерть Поэта» не было в лирике Лермонтова явлением ни спонтанным, ни исключительным. Уже быстрота, с которой оно вылилось на бумагу (за два дня: 28 января и 7-го февраля 1837 г.), говорит о том, что оно итожило весь предшествующий опыт автора, жизненный и творческий. В злодейском убийстве Пушкина Лермонтов увидел факт, с особой силой подтверждающий к тому времени уже зрелое его воззрение на общественную участь в современной ему России (да и в Европе: вспомним участи Фридриха Шиллера, Амадея Моцарта, Андрея Шенье) творческой личности. Доказательство тому — многочисленные переключки «Смерти Поэта» с предшествующими произведениями Лермонтова на ту же тему. Не знакомые ли образы — певца и толпы в их противостоянии друг другу — встречает мы, например, в «Русской мелодии», датированной 1829 г.:

Так перед праздною толпой
И с балалайкою народной
Сидит в тени певец простой
И бескорыстный и свободный...

Намного раньше гибели Пушкина возникает в поэзии Лермонтова и понятие жестокого *предопределения*, изначально сопряженного с самобытной индивидуальностью:

И детям *рока* места в жизни нет,
Они его пугают жизнью новой,
Они блеснут — и сгладится их след,
Как в темной туче след стрелы громовой.
Толпа дивится часто их уму,
Но чаще обвиняет...

(«Измаил-Бей». Курсив наш. — В.Н.).

Двустипшие из той же поэмы «Нет, не достать вражде твоей / Главы, *постигнутой уж роком!*» (курсив наш. — В.Н.), наконец, прямо предвосхищает отношения в «Смерти Поэта» между *судьбой* героя и всего лишь *палачом* — исполнителем ее приговора.

Лишь трагически разрешимое для Поэта его противостояние Толпе предсказывает аналогичную коллизию другого лермонтовского стихотворения на ту же тему — созданного в 1841 г. «Пророка». Одно из высочайших художественных созданий Лермонтова, оно, не имея, в отличие от «Смерти Поэта», реальных прототипов в современной ему России, обретает огромное обобщение благодаря параллели его героя с *ветхозаветным* пророком Иеремией. В чем подобно тематически идентичному ему пушкинскому «Пророку» (1826), восходящему, как известно, к также пророку Ветхого Завета, именно — Исаяи, прославившемуся тем, что «всецело отдавался своему высокому призванию» и «смело и безбоязненно говорил правду царям»²².

Единство темы и тождественность героев этих стихотворений, однако, призвано еще резче и заметнее для читателей Лермонтова оттенить различие между участью его Поэта-Пророка среди людей и уделом пушкинского.

Обоим Поэтам дано высшее знание рода человеческого: пушкинскому в результате своеобразной «операции», проведенной над ним «шестикрылым серафимом» (от *евр.* — «огненный», «пламенеющий»), т.е. «ангелом, особо приближенным к престолу Бога»²³; лермонтовскому — самим Творцом. Но если Поэт Пушкина с того момента стал, исполняя призыв Бога, «...обходя моря

²² Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1992. С. 650.

²³ Там же. С. 427.

и земли, / Плаголом жечь сердца людей», то Поэт Лермонтова, провозглашающий людям «...любви / и Правды чистые ученья», вызывает в ответ лишь их всеобщую злобу и презренье («В меня все ближние мои / Бросали бешено камень»).

Стихотворение «Пророк» в лирике Лермонтова явилось тем последним произведением, после которого оборвалась и сама жизнь его автора. Но не ту ли участь предсказывал себе еще *семнадцатилетний* Лермонтов, когда в поэтическом монологе «1831-го июня 11 дня», поминая «судьбу», писал:

Я предугадал *мой жребий*, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать...

(Курсив наш. — В.Н.).

«Пророческая тоска», как удивительно точно назвал это чувство, а равно и способность, Лермонтов, присутствует и в его «Смерти Поэта»: в трагедии своего Гения автор предощущает и собственную. Разве не стал и сам он всего несколько лет спустя «невольником чести»? И разве его столкновение-поединок с себялюбивой и злой посредственностью было возможно предотвратить?

Жуткое сходство лермонтовской кончины с пушкинской, как она интерпретирована в «Смерти Поэта», поразило уже первых ее свидетелей. «Невольно тогда, — говорит об одном из них А.М. Меринский, — приятелю моему пришли на память стихи убитого товарища:

Погиб Поэт, — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и с жадной мести,
Поникнул гордой головой...»²⁴

«Он непременно, — писал о Лермонтове И.И. Панаев, — должен был кончить так трагически»²⁵. Развивая эту мысль, первый биограф поэта подчеркивал: «Причина здесь <...> лежала в тогдашней социальной жизни <...>, неизбежно долженствовавшей давить такие избранные натуры...»²⁶. И заключал: «*Роковое* свершилось!.. Он пал под гнетом обыденной силы, ополчившейся на него, пал от руки обыденного человека, воплощавшего в себе ничтожество времени...»²⁷.

²⁴ Меринский А.М. Воспоминания о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 143.

²⁵ Панаев И.И. Литературные воспоминания // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 143.

²⁶ Висковатый П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891. С. 440.

²⁷ Там же. С. 448. Курсив наш. — В.Н.

*«Герой нашего времени»:
становление жанра и смысла*

Обратим внимание: автор «Героя нашего времени» именуется его «книгой» [«эта книга испытала на себе...» (1)] или «сочинением», но нигде — романом, что нельзя считать случайностью. Если лермонтовское «сочинение» и отлилось в конечном итоге в роман, то форма эта была не готовой, а только становящейся, так как образцов в предшествующей литературе не имела. Это касается и «Евгения Онегина», с которым «Героя нашего времени» объединяет общий исторический тип «современного человека» (помните: «Ему <...> было весело рисовать современного человека, каким он его понимает...» — 4, с. 8). Однако Пушкин воспроизвел названный тип средствами стихотворного повествования; Лермонтов же впервые исследует его в прозе. Каковы же жанровые источники или, точнее, тот жанровый процесс, которому лермонтовская «книга» обязана своим рождением?

Обычно «Героя нашего времени» называют вслед за Б.М. Эйхенбаумом «циклом повестей». «Лермонтов, — писал этот известный исследователь, — соединил <...> такие характерные для 30-х годов жанры, как путевой очерк, рассказ на бивуаке, светская повесть, кавказская новелла», и «Герой нашего времени» «был выходом за пределы этих жанров — по пути к объединяющему их жанру романа» (2). Прибавив к перечисленным формам «исповедь героя, его дневник», Б.Т. Удодов также считает, что Лермонтова увлекли «возможности синтеза реалистического путевого очерка, записок с острсюжетной романтической повестью и новеллой. Первым опытом таких “гибридных” <...> по своему жанру и методу произведений явились “Тамань” и “Фаталист”» (3).

Итак, лермонтовская «книга» — плод циклизации различных (очерковых, исповедальных и т.п.), но наличных малых форм? Опыт подобной «гибридизации» в русской литературе, однако, существовал и помимо Лермонтова, например в незаконченном романе А. Бестужева-Марлинского «Вадимов», в «Русских ночах» (1844) В. Одоевского. Ни то ни другое произведение не об-

рело тем не менее глубокого эпического звучания и значения, которые присущи «Герою нашего времени». Между тем лермонтовское «сочинение» — «эпос нового мира» (В. Белинский) уже потому, что вместе с героем времени воссоздает и само это время. Оно присутствует в «Герое...» столько же в нравственно-психологическом облике Печорина, сколько и в характерах других персонажей, художественное назначение которых вовсе не ограничено «служебным, подчиненным положением» (4) к центральному лицу. «И какие, — подчеркивал Белинский, — типические лица <...> Бэлы, Азамата, Казбича, Максима Максимыча, девушки в Тамани!» «Это, — добавляет он, — такие лица, которые будут равно понятны и англичанину, и немцу, и французу, как понятны они русскому» (5).

Разве, в самом деле, Бэла, Азамат, Казбич — «простые» «дети природы» (6), а не люди своего времени, пораженные, как и Печорин, его общими «пороками»? Самая разительная черта Печорина — двойственность («Во мне два человека...») — разве свойственна ему одному? А доктор Вернер, уже наружность которого поразила бы френолога «странным сплетением противоположных наклонностей», действительно присущих этому человеку. «Он скептик и материалист, как почти все медики, а вместе с тем и поэт, и не на шутку <...>, хотя в жизнь свою не написал двух стихов. Он изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа, но никогда не умел он воспользоваться своим знанием» (4, с. 73). А юнкер Грушницкий, драпирующийся в серую солдатскую шинель и мечтающий сделаться «героем романа» (4, с. 68)? А поручик Вулич? Контрабандист Янко, горец Казбич — эти и герои и индивидуалисты-разбойники в одном лице, бесстрашные и жестокие, поэтические и прозаические одновременно? «Станным существом» названа в «Герое нашего времени» даже весьма далекая от Печорина девушка-контрабандистка. «...Это, — писал о ней Белинский, — какая-то дикая, сверкающая красота, обольстительная, как сирена, неуловимая, как ундины, страшная, как русалка... Ее нельзя любить, нельзя и ненавидеть, но ее можно только любить и ненавидеть вместе» (7).

А вот Казбич. «Я стал вглядываться, — представляет его Максим Максимыч, — и узнал моего старого знакомого Казбича. Он, знаете, был не то, чтоб мирной, не то, чтоб не мирной. <...> Говорили про него, что он любил таскаться за Кубань с абреками, и, правду сказать, рожь у него была самая разбойничья... А уж ловек-то, ловек-то был, как бес! Бешмет всегда изорванный, в заплатках, а оружие в серебре. А лошадь его славилась в целой Кабарде...» (4, с. 16, 17). Вновь перед нами натура двойственная:

герой и разбойник разом. Его первая «половина» оживает в сюжете и стиле, в частности, следующего похвального слова верной лошади: «Да, — отвечал Казбич после некоторого молчания, — в целой Кабарде не найдешь такой. Раз, — это было за Терекон, — я ездил с абреками отбивать русские табуны; нам не посчастливилось, и мы рассыпались кто куда. За мной неслись четыре казака; уж я слышал за собою крики гяуров, и передо мною был густой лес. Прилег я на седло, поручил себя Аллаху и в первый раз в жизни оскорбил коня ударом плети. Как птица нырнул он между ветвями... Конь мой прыгал через пни, разрывал кусты грудью...», и т.д. (4, с. 17, 18). Все здесь — от наименования казаков «гяурами» и обращения к Аллаху до сравнения друга-коня с птицей и ритмизация речи — в духе народно-героического сказания. Это и понятно, так как Казбич тут представитель мусульманской общности, по отношению к которой русские воспринимаются «неверными» и врагами. Но в произведении реализована и иная сущность Казбича, заданная снижающими деталями его начального портрета: «рожа», «таскаться», «как бес». Все они отзвучат в рассказе Максима Максимыча о похищении Казбичем Бэлы: «Было, знаете, очень жарко; она села на камень и опустила ноги в воду. Вот Казбич подкрался, — цап-царап ее, зажал рот и потащил в кусты, а там вскочил на коня, да и тягу!» (4, с. 40). Это уже стиль рассказа о разбойнике и воре. Таким и предстает здесь тот же Казбич: «Он что-то нам закричал по-своему и занес над нею кинжал... <...> Мы соскочили с лошадей и кинулись к Бэле. Бедняжка, она лежала неподвижно, и кровь лилась из раны ручьями... Такой злодей: хоть бы в сердце ударил <...> одним разом всё бы кончил, а то в спину... самый разбойничий удар! (4, с. 39).

Другой горец — Азамат — моложе Казбича и уже «ужасно падок <...> на деньги» (4, с. 15). Черта также современная: ведь и поручик Вулич одержим выигрышем. И Азамат — удалец и вместе с тем предатель, пренебрегший святым для горца кровным родством. «Жалкой роли палача или предателя» (4, с. 106) уподобляет свое поведение, однако, и Печорин («Княжна Мери»).

В первоначальной редакции предисловия ко второму изданию своего «сочинения» Лермонтов пояснял: «“Герой нашего времени”, М<илостимые> Г<осударь> мои, — точно портрет, но не одного человека; это тип <...> Вы мне скажете, что человек не может быть так дурен, — а я вам скажу, что все мы почти таковы; иные немного лучше, многие гораздо хуже» (8). Заметьте: писатель называет здесь в качестве главного лица своей «книги» не Печорина, а Героя нашего времени, говорит и дальше о нем обобщенно. И это не случайно. Позволим себе предложить простой

эксперимент: вообразим на минуту, что «сочинение» Лермонтова озаглавлено, как пушкинский «Евгений Онегин», именем главного персонажа: не «Герой нашего времени», а «Григорий Печорин».

Казалось бы, основания для этого есть. А между тем какая принципиальная содержательная разница сразу же ощущается нами! Как сужается с этой заменой концептуальный потенциал произведения!

Отметив присущее лермонтовской прозе «углубление в действительность жизни», Гоголь увидел в авторе «Героя нашего времени» будущего великого живописца русского быта...» (9). «Лермонтов, — писал в 1840 г. Белинский, — великий поэт: он объективировал современное общество и его представителей» (10). Именно общество, точнее, новая эпоха («наше время») нынешнего «века» и в лице не одного центрального, а всех героев и их не случайно схожих одиноких и драматических судеб вошла, разумеется, с известными поправками на своеобразие горского или светского быта, в «книгу» Лермонтова о «современном человеке». Ее объективизации не только не мешала, но как раз способствовала и та известная лирическая одушевленность повествовательного строя «книги», в ряду фрагментов напоминающей «стихотворения в прозе» (например, «Нет, я бы не ужился с этой долею! Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига <...>», и т.д. — 4, с. 142), которая не раз отмечалась последователями.

Каковы, однако, природа и художественная функция этого лиризма?

«“Герой нашего времени”, — пишет А.И. Журавлева — множеством нитей связан с поэзией Лермонтова... Подобное родство не могло не отразиться на стиле произведения <...>» (11). Действительно, достаточно вспомнить хотя бы такие стихотворения, как «Парус» (1832), «Дума» (1838), «И скучно и грустно...» (1840), «Завещание» (1840), «Выхожу один я на дорогу...» (1841), чтобы связь поэзии Лермонтова с его «книгой» стала очевидной. Напомним и тот немаловажный факт, что первая (или параллельная замыслу «Героя...») попытка создать образ «современного человека» была предпринята Лермонтовым в жанре стихотворного романа (или повести) «Сказка для детей» (1840), оставшегося незаконченным.

Лирическую «подоплеку» «Героя нашего времени» Журавлева усматривает в «повторении некоторых словесно-смысловых мотивов, имеющих символическое значение. Повторение и варьирование мотивов моря, гор, звезд и звездного неба создают у читателя ощущение единства» произведения, в частности, «единства

ищущего сознания героя» (12). Удодов считает, что лирическое начало организует в лермонтовской книге и образы некоторых персонажей: Веры («это наименее объективированный, лирического плана образ»), отчасти и Максима Максимыча: «Мотивы одиночества, страстного желания найти в мире “душу родную” входят органически в образ старого служаки <...>» (13).

Наблюдения эти небесспорны. Но исчерпывают ли они назначение лиризма в «Герое нашего времени»?

Думается, нет. Лермонтов-прозаик действительно не забывает опыта Лермонтова-поэта. Однако последний нужен первому, как и «условленный, избранный» стих и стиль в «Онегине», прежде всего для создания сложного — многоголосого и диалогизированного слова (речи), адекватного аналогичному, внутренне противоречивому характеру героев, их сознанию, нынешней действительности в целом. «Поэтизмы» и «прозаизмы» не просто чередуются в «Герое нашего времени», а представляют собой составные компоненты единого стиля (образа, видения) произведения. Поясним это на нескольких примерах.

«Трезвость», «краткость» и вместе с тем «полнота <...> выражения» (14) лермонтовской «книги» поразили даже ее недоброжелателей. С.П. Шевырев особо выделял в равной мере «верное и живое», т.е. точное и многозначное, описание «дороги через Гуд-гору и Крестовую, Койшаурскую долину» (15). Но то же самое можно сказать о любом фрагменте произведения. Больше того, слияние, переплетение разных голосов, интенций и интонаций характерно и для речи его персонажей, будь то рассказчик в «Бэле» и «Максима Максимыча», Печорин или простодушный штабс-капитан. Вот рассказ Максима Максимыча о Казбиче в момент похищения его коня Азаматом; «<...> Урус яман, яман! — заревел он и опрометью бросился вон, как дикий барс. В два прыжка он был уж на дворе; у ворот крепости часовой загородил ему путь ружьем; он перескочил через ружье и кинулся бежать по дороге... *Вдали вилась пыль — Азамат скакал на лихом Карагёзе; на бегу Казбич выхватил из чехла ружье и выстрелил. С минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал как ребенок...*» (4, с. 23).

Речь штабс-капитана — подлинный сплав голосов. В ней есть интенция Казбича («как дикий барс») и Азамата, в данном случае бесстрашного удальца: «Вдали вилась пыль — Азамат скакал на лихом Карагёзе». Последняя фраза — фактический моностих, ибо явно довлеет мерной речи. Наконец, слова «повалился на землю и зарыдал как ребенок» предвещают и трагическое состо-

яние Печорина в момент тщетной попытки в последний раз увидеть Веру (ср.: «Он упал на мокрую траву и как ребенок заплакал»).

В «Герое нашего времени», особенно в его начале, можно увидеть и сам процесс образования внутренне-диалогизированной (М. Бахтин) речи на основе речи «поэтической» и «прозаической». Вот рассказ Максима Максимыча о горской свадьбе.

«— Как же у них празднуют свадьбу? — спросил я штабс-капитана.

— Да *обыкновенно*. Сначала мулла прочитает им что-то из Корана; потом дарят молодых и всех их родственников; *едят, пьют бузу <...>. Девки и молодые ребята становятся в две шеренги*, одна против другой, *хлопают в ладоши и поют*. Вот выходит одна девка и один мужчина на середину и начинают друг другу говорить стихи нараспев, *что попало...*» (4, с. 15, 16).

Здесь речь штабс-капитана как раз одномерна, одноголоса. Меряя все на свой привычный аршин, старый служака замечает лишь рядовую и национально почти обезличенную сторону события («Да обыкновенно...»). Отсюда эти «девки», «молодые ребята», «пьют бузу», «становятся в две шеренги» и т.п. Глубины и объемности в рассказе о сцене нет. Но вот Максим Максимыч поясняет странствующему офицеру, что именно пропела Печорину «меньшая дочь хозяина (т.е. одна из прежних «девок». — В.Н.), девушка лет шестнадцати»: «Да, кажется, вот так: “Стройны, дескать, наши молодые джигиты и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними; только не расти, не цвести ему нашем саду”» (4, с. 16). Так возникает другой голос, срез и план происходящего, свойственный его праздничной стороне и выраженный соответствующим глубоким чувством (словом) юной и чистой души. Его лиризм и непосредственная поэтичность, определенные, в частности, сложным сравнением русского офицера и с тополем и с горскими джигитами, также оправданы и поэтому не менее точны, чем первый рассказ штабс-капитана. Описанные «голоса» принадлежат одному явлению и поэтому довлеют слиянию, итог которого слышен в следующих словах Максима Максимыча: «И точно, она (Бэла — участница и “представительница” свадьбы. — В.Н.) была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу. Печорин в задумчивости не сводил с нее глаз...» (4, с. 16).

В этом, последнем, образе (речи) господствует уже неразложимая многомерность и разноголосость. В речь штабс-капитана вошла грустная интонация девушки, взволнованное состояние Печорина. Сцена очень компактна, но содержит предчувствие

будущей всеобщей (и Бэлы, и Печорина, и всех участников свадьбы) драмы.

Уже приведенные примеры не позволяют считать лиризм основной стилистовой, тем более жанровой, единства «Героя нашего времени» и вслед за А.И. Журавлевой уподобить это произведение если не циклу повестей, то «лирическому стихотворному циклу» (16). В то же время мысль о проникающей и цементирующей всю лермонтовскую «книгу» единой жанровой тенденции глубоко плодотворна, ибо таковая в «Герое нашего времени» действительно существует.

Это — драматизм, восходящий, скажем наперед, к трагическому противоборству *героя с судьбой*. Органическое и определяющее присутствие его в лермонтовской «книге» о «современном человеке» обусловлено как во многом иным по сравнению с пушкинским Онегиным характером и общественным уделом лермонтовского героя времени, так и местом драмы в литературе новой эпохи вообще. Начнем с последней причины.

В «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский писал о драме: «Между искусствами драма есть то же, что история между науками. Человек всегда был и будет самым любопытнейшим явлением для человека, а драма представляет этого человека в его вечной борьбе с своим я и с своим назначением, в его вечной деятельности, источник которой есть стремление к какому-то темному идеалу блаженства... Сама эпопея от драмы занимает свое достоинство; роман без драмы вял и скучен». И заключал: «Итак, положим, что драма есть если не лучший, то ближайший *к нам* род поэзии» (17) (курсив наш. — *В.Н.*).

Синтетической формой, наиболее отвечающей сущности *нового времени*, считали в 1820—1830 гг. драму также Пушкин, Веневитинов. Спустя год, в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский, однако, констатировал: «Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть. <...> Есть еще третий род поэзии, который должен бы, в наше время, разделять владычество с романом и повестью: это *драма*, хотя ее успехи и заслонены успехом романа и повести» (18). Возвращаясь к этому вопросу еще через пять лет, Белинский, в связи с «Героем нашего времени», дает следующее итоговое его решение: «Поэзия нашего времени по преимуществу роман и драма <...>» (19).

Эти колебания критика в отношении «конгениального» жанра эпохи отражали то реальное взаимоотношение между новым романом и драмой, при котором роман мог не только исполняться глубокого драматизма, но и формироваться, становиться на драматургической, при этом весьма древней основе. Ведь драматизм

был ведущим началом лермонтовской эпохи, определяясь, конечно же, не столько последекабристской реакцией (на самом деле политическая реакция в России началась уже со времени Священного союза!), сколько процессом всеобщего *отчуждения* человека от общества и от собственной родовой сущности в результате значительно более широкого, чем в пушкинское время, кризиса феодально-патриархального общества и свойственных его человеку непосредственно-личных связей (отношений) с социальным (государственным) целым и замены их опосредованно-безличными, «невидимыми» (20) и по этой причине *прозаизированными* связями-отношениями наступающего «индустриального века» (Белинский).

«Дух времени, — констатировал в 1842 г. В.П. Боткин, — вступил в решительную борьбу с <...> организмом средних веков... Мир патриархальности, туманной мистики, авторитетов, верований вступает в борьбу с мыслью, анализом, правом... и вступает в борьбу не в одиноких, разбросанных явлениях, — что было в сред<ние> века, — а целыми массами» (21).

Вот этот, общеевропейский, момент с его огромным и по преимуществу внутренним, а не внешним драматизмом и питал собой творчество Лермонтова. Наш век, констатировал в том же 1842 г. Белинский, — «...это век <...> разъединения, индивидуальности, век личных страстей и личных интересов (даже умственных)» (22). Наш век и «современный человек» — именно как индивидуальность, свободная от прежних сословно-корпоративных уз и ограничений и вместе с тем пребывающая в разладе с людьми и с собой при огромной жажде действия («Мне нужно действовать, я каждый день / Бессмертным сделать бы желал, как тень / Великого героя...». — «1831-го июня 11 дня») и новой высшей ценности — сквозные лейтмотивы лермонтовской поэзии, драмы и прозы, но особенно последних. Точно так же общий для Лермонтова драматизм, пронизывая его лирику и непосредственно продуцируя его драму, конституирует и цементирует наконец и вершинное создание писателя — «Героя нашего времени».

* * *

Лермонтов, писал в 1840 г. Белинский, «непреренно дойдет до драмы. Наше предположение не произвольно: оно основывается столько на полноте драматического движения, заметного в повестях Лермонтова, сколько же на духе настоящего времени» (23). Будь критик более осведомлен относительно предшествующего периода лермонтовского творчества, он, вероятнее всего,

сказал бы иначе: автор «Героя нашего времени» идет в его создании от драмы.

Драма (а не только драматизм) присутствует в «книге» Лермонтова многообразно, но всегда в высшей степени активно и художественно результативно. Это видно уже при сравнении «Героя нашего времени» с пушкинским «Онегиным».

«Прежде всего в “Онегине”, — отмечал критик, — мы видим <...> картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития» (24). «Разнообразие картин» констатировали в романе Пушкина П. Катенин, другие современники. Нет сомнения, что все они имели в виду развернутое изображение Пушкиным самих обстоятельств как в общеисторическом («век», современное русское общество), так и в сословно-социальных аспектах (быт, нравы, понятия той или иной «среды»). И впечатления эти были верными, так как, впервые показывая своего героя в сложном взаимодействии с обыкновенной средой, автор «Онегина» уже по этой причине должен был дать ее широкую художественную экспозицию.

В «Герое нашего времени» дело обстоит совершенно иначе. Практически все его персонажи лишены, например, предыстории, призванной прояснять истоки той или иной личности. Отсутствует в произведении и сколько-нибудь значащая картина общественных условий жизни, «среды» в ее пушкинском понимании, как и намерение живописать ее (ср.: «Изобразю ль в картине верной...»).

Ни один из этих «недостатков» не стал тем не менее помехой Лермонтову для «углубления» в современность и создания ее объективированного образа. За счет чего же достигнуто это углубление?

«Должно заметить, — отмечал один из первых критиков «Героя нашего времени», — что автор не слишком любит останавливаться на картинах природы. Он предпочитает людей» (25). В начале повести «Максим Максимыч» Лермонтов как бы санкционирует справедливость этого наблюдения: «Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают... и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет» (4, с. 44). В последующих главах произведения писатель более чем сдержит свое обещание. Его описания обретут тот лаконизм, который невольно заставляет вспомнить вводные ремарки к акту или эпизоду драмы. Порой, как во фрагменте с уронившим стакан Грушницким и княжной Мери, это уподобление диктуется самим текстом: «Я повернулся и пошел от него прочь. С полчаса гулял я по виноградным аллеям, по известчатым скалам и вися-

щим между них кустарникам. Становилось жарко, и я поспешил домой. Проходя мимо кислосерного источника, я остановился у крытой галереи, чтобы вздохнуть под ее тенью, и это доставило мне случай быть свидетелем довольно любопытной сцены. Действующие лица находились вот в каком положении. Княгиня с московским франтом сидела на лавке в крытой галерее, и оба были заняты, кажется, серьезным разговором. Княжна, вероятно допив уж последний стакан, прохаживалась задумчиво у колодца; Грушницкий стоял у самого колодца; больше на площадке никого не было» (4, с. 71). Если все это сообщение явно довлеет к режиссерской разработке — с четким указанием позиции и позы каждого из «действующих лиц» на сценической площадке, — то предваряющее его описание своими деталями (освещение, место действия) служит, по существу, обстановкой — декорацией «сцены».

«Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России» (4, с. 54). Буквально одной этой фразой ограничена общая обстановка в одноименной повести, потому что фраза следующая («Я приехал на перекладной тележке поздно ночью») зачинает уже, строго говоря, само действие: поиск проезжим офицером места для ночлега, приведший его к «небольшой хате на самом берегу моря» (еще одна декорация), где и завязывается произошедшая в «Тамани» драма. События «Фаталиста» происходят в «казачьей станице на левом фланге» (4, с. 143). Как было, кажется, не воспользоваться читательским интересом к столь далекому месту жизни русских людей. Вспомним обстоятельную живопись аналогичного быта в позднейших «Казаках» Л. Толстого. Но Лермонтов предваряет рассказ о необыкновенном пари между Печориным и Вуличем лишь самой необходимой информацией, уместившейся в единственном, хотя и сложносочиненном, предложении: *где, у кого* («...офицеры собирались друг у друга поочередно, по вечерам играли в карты». — 4, с. 143).

В «Бэле» описаний больше, и они подробнее. Это объяснимо: повесть открывает все произведение. Но и здесь описания приходятся на ту часть, что изложена проезжающим офицером (рассказ Максима Максимыча несравненно динамичнее) — новичком на Кавказе и к тому же очеркистом («пишу не повесть, а путевые записки». — 4, с. 30). Это во-первых. Во-вторых, и в них, хотя и реже, просматривается функциональное назначение: обставлять, обслуживать действие. Так, осетинская «дымная сакля», приютившая двух путников, обрисована не без ярких деталей: тут и неудобный вход в жилище через хлев, его внутренний вид с дымящимся костром и людьми в лохмотьях вокруг него. Однако, по существу, и сакля, и ее неказистые обитатели — лишь условие,

повод для того, чтобы Максим Максимыч наконец разговорился. Еще пример. Действие в рассказе Максима Максимыча завязывается также в сакле, где играют черкесскую свадьбу. Но именно свадьбы, т.е. сколько-нибудь полного ее обряда, читатель и не видит. Потому что и она служит лишь обширной сценой для начала взаимоотношений нескольких «актеров»: Печорина, Бэлы, Максима Максимыча, Казбича и Азамата.

В последнем фрагменте с особой наглядностью отразилась следующая особенность лермонтовской «книги». Имеем в виду способ введения действующих лиц в изображаемые события. Если у Пушкина это происходит постепенно и поочередно и героев разделяют целые романские главы (так, Ленский появляется во второй, а Татьяна лишь в третьей главе), то персонажи повестей Лермонтова сразу же являются «парами» или группами. И в отличие от пушкинских, рассказ о которых прерывается многочисленными отступлениями («...забалтываюсь донельзя», говорил об этом сам поэт), сразу же вступают во взаимодействие. Вот на «акцию» Бэлы — ее поэтическое приветствие «молодому русскому офицеру» — следует реакция восхищенного Печорина («“Прелесть!” — отвечал он»), — и герои уже в состоянии сложного эмоционального «диалога»: «Печорин в задумчивости не сводил с нее глаз, и она частенько исподлобья на него посматривала» (4, с. 16). «Только, — добавляет тут же Максим Максимыч, — не один Печорин любовался хорошенькой княжной: из угла комнаты на нее смотрели другие два глаза, неподвижные, огненные» (там же). Это Казбич, без промедления вовлекаемый в возникшую ситуацию. Через полстраницы к этой группе присоединится брат девушки — «повеса Азамат». В действие повести, таким образом, одновременно вошли все лица, которые и определяют ее развитие и драматический итог.

Это в свою очередь общий принцип, подтверждаемый любой «частью» произведения. Не в одиночестве, а вместе с десятским и денщиком («При мне исполнял должность денщика линейный казак». — 4, с. 55) появляется Печорин в «Тамани», причем каждый из его спутников окажется прямо причастным к тому, что произойдет с главным действующим лицом. Первое утро пребывания Печорина в Пятигорске («Княжна Мери»), точнее, даже первая прогулка, сводит героя с Грушницким; в «Фаталисте» столь же стремительно, при содействии засидевшихся у майора С*** офицеров, образуются «пара» Печорин — Вулич, а затем и другие: Вулич — пьяный казак; «старый есаул» и казак-убийца; казак и Печорин, и т.д. Даже отношения двух попутчиков — проезжающего офицера и штабс-капитана, — предстоящих, кстати,

фактически также разом («Бэла»), не ограничиваются любопытством новичка к «приключениям» бывалого кавказца, но создают, как только разговор коснется характера «современного человека», род конфликта: «Штабс-капитан не понял этих тонкостей...» (4, с. 38), — констатирует офицер-рассказчик. И позже сообщает: «Мы простились довольно сухо» (4, с. 53).

Развернутость лермонтовского повествования сразу же в действии (вернее, — во взаимодействии) объясняет отмеченные выше локальность и функциональность описаний в «Герое нашего времени». В них дано лишь то, что нужно для действия, его завязки или развития и что реализуется в нем.

«Форма эпической объективности, — говорит Гегель, — вообще требует <...> замедленности в описании, которая еще может обостряться до действительных задержек... Между тем эпизодические сцены, которые, не развивая действия, только тормозят его ход, идут вразрез с характером драмы» (26). «Тесные рамки драмы <...>, — отмечает в свою очередь Белинский, — требуют особенной быстроты и живости в ходе действия и не могут допускать в себе больших подробностей» (27).

Указанных особенностей «Героя нашего времени», думается, достаточно, чтобы сделать вывод: в отличие от эпического в его основе «Онегина», «книга» Лермонтова проникнута несомненным и по мере ее развития все более доминирующим драматургическим началом. Случайно ли, например, то обстоятельство, что ряд важнейших ее эпизодов (практически все отношения Печорина и княжны Мери, Печорина и Грушницкого, а также «испытание судьбы» в «Фаталисте») обрисован при прямой опоре на термины драматургии? В частности — комедии (« — *Завязка* есть» — закричал я в восхищении: — об *развязке* этой *комедии* мы похлопочем»; «Эта *комедия* начинала мне надоедать <...>», и т.д. — 4, с. 76, 62), ее традиционные пружины и аксессуары (вспомним «трагическую мантию», в которую драпируется Грушницкий). А также и трагедии. «Я был, — говорит о себе Печорин, — необходимое лицо пятого акта; неволью я разыгрывал жалкую роль палача или предателя» (4, с. 106). Случайно ли, наконец, и то, что пять повестей, составивших лермонтовскую «книгу», соответствуют пяти актам традиционной драмы?

Драматизм, как отмечалось выше, вообще в природе лермонтовского творчества, лирики в том числе. Однако драматизм лермонтовской лирики не мешает ей оставаться в ее собственных жанровых пределах. Иное дело «Герой нашего времени». «Сочинение» это заставляет вспомнить не просто частные, но и родовые, жанроформирующие признаки драмы. Определяя «специ-

фику драматического действия» (содержания, «идеи»), теоретик литературы подчеркивает: она «проявляется прежде всего в том, что исходная ситуация (пьесы. — В.Н.) полностью вбирается» в действие как органически присущий ему «предшествующий момент» (28). В эпическом произведении направленность действия, напротив, нейтральна ко многим сторонам исходной ситуации, и «содержание, пафос и итоги не находятся в таком прямом и непосредственном отношении с данной в начале постановкой сил, как это имеет место в драме» (29).

Это различие и есть главный источник в жанровом рубеже между «Евгением Онегиным» и «Героем нашего времени». В самом деле: действие последнего всегда сопряжено с начальной ситуацией, постоянно «оглядывается» на нее и «стремится не к безграничному поступательному расширению», как в романе Пушкина (или гоголевских «Мертвых душах»), а «к стяжению и притягиванию» всех его линий, сил и направлений. Вот несколько примеров.

Есть явная семантическая переключка между эпитетом «самый скверный городишка» («Тамань») и моральным состоянием Печорина в конце этой повести: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный *круг честных контрабандистов*? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!» (4, с. 65. Курсив Лермонтова. — В.Н.). Исследователи (в частности, Б. Удодов, А.И. Журавлева) давно зафиксировали наличие в «Герое нашего времени» таких устойчивых и общих мотивов, как *судьба, крепость, игра*, а также *звезды* на ночном небе. Важно видеть, однако, что подобные устойчивые мотивы у Лермонтова не просто служат единству произведения (проблемному, композиционному), но в первую очередь по-особому это единство строят. Тут опять-таки налицо драматургическая «тенденция к <...> совмещению, концентрации» (30) отдельных событий и состояний героев, в то время как в эпосе они могут располагаться просто рядом. В несомненном и сложном взаимодействии пребывают, например, следующие три фрагмента со звездным мотивом из начала, конца и середины произведения.

«Вопреки предсказанию моего спутника, — говорит проезжающий офицер в “Бэле”, — погода прояснилась и обещала нам тихое утро, *хороводы звезд* чудными узорами сплетались на далеком небосклоне и одна за другою гасли по мере того, как бледноватый отблеск востока разливался по темно-лиловому своду, озаряя постепенно крутые отлогости гор, покрытые девственными снегами. <...> *Тихо было всё на небе и на земле, как в сердце человека*

в минуту утренней молитвы» (4, с. 28). «Вы думаете, — размышляет Печорин накануне дуэли (“Княжна Мери”), — что я вам без спора подставлю свой лоб... но мы бросим жребий!.. и тогда... тогда... что если его счастье перетянет? Если моя *звезда* наконец мне изменит?.. И немудрено: она так долго служила верно моим прихотям; на небесах не более постоянства, чем на земле» (4, с. 125).

«Я возвращался домой, — читаем в “Фаталисте”, — пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что *светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах...*» (4, с. 147).

Каждый из этих «пейзажей» выполняет и свои индивидуальные функции, обусловленные конкретной ситуацией (так, «полный и красный, как зарево пожара», месяц в последнем отрывке — метафора кровавого события, только что разразившегося в станице). Но очевидно и то, что все они диалогически связаны и «работают» на общую для них проблему — отношение свободы воли и предопределения (судьбы) в жизни и поведении человека. Оттого-то во всех трех «пейзажах» наряду с небом и звездами (необходимостью) непременно есть и человек (свободная воля). При этом заключительный фрагмент в такой же мере «обслуживает», разъясняет начальный и средний, как и сам «обслуживается» и поясняется ими.

Присутствует в «Герое нашего времени» и второй из важнейших родовых признаков драмы, зафиксированный еще Аристотелем, — несравненно большее, чем в эпосе, «богатство и разнообразие компонентов, осуществляющих действие» (31). В пушкинском романе его источник в основном локализован личностями и поступками центральных героев, включая и такого из них, как не рассказчик, а особый «персонаж» Пушкин. У Лермонтова действие движется отнюдь не только Печориным или, скажем, близкой ему по положению и развитию княжной Мери. Начало истории Бэлы положено самой этой девушкой в момент ее приветствия русскому офицеру; в развитии и трагической развязке его наравне с Печориным «повинны» Азамат, Казбич, даже добрейший Максим Максимыч, ставший, по его словам, «в тупик» перед своеволием («— Да когда она мне нравится?..» — 4, с. 24) своего подчиненного. В «Тамани» активность девушки-контрабандистки нисколько не меньше, чем центрального лица. Они равно отвечают за произошедшее, ибо героиня своей попыткой утопить постояльца создала неразрешимую ситуацию. Замысел

(«заговор») фарсовой дуэли с целью проучить Печорина, сделав его посмешищем (4, с. 116), в конце концов так кроваво разрешившийся, принадлежит драгунскому капитану, Грушницкий его одобрил. Вообще в отношениях с Печориным Грушницкий в части предприимчивости не уступает «сопернику», но слабее его. Это можно отнести и к начальной стадии интриги Печорина с княжной Мери, когда княжна, страдая уязвленным тщеславием, не прочь «проповедывать» против героя «ополчение». В «Фаталисте» энергия событий исходит от Вулича и пьяного казака-убийцы и только затем от Печорина. Вообще в лермонтовской «книге» — с точки зрения организации действия — эпизодических лиц попросту нет. Тут важны и слепой мальчик, и мнимо глухая старуха, и мать преступного казака («Фаталист»), и муж Веры, она сама и т.д. И так потому, что действие в данном произведении, подчеркнем это еще раз, близко к «действию в собственном смысле» (Гегель), т.е. к «единому, целостному в себе движению акции, реакции и разрешению их борьбы друг с другом» (32).

Итак, глубокое жанровое своеобразие «Героя нашего времени» состоит в том, что эпическое в нем не только глубоко и всесторонне драматизировано, но и формируется на *драматургической* основе. «Углубление» в действительность «нашего времени» достигается, как в драме, через восприятие и отражение современности в ее структурно-внутренней сущности как свойственное ей своеобразие *собственно человеческих отношений, взаимодействия самих людей* между собой и только их.

* * *

«Герой нашего времени» в конечном счете все-таки становится романом. Происходит это в силу зафиксированного М. Бахтиным закона (в русской литературе он наглядно подтвержден, в частности, драматургией А.Н. Островского), согласно которому «в эпоху господства романа» вслед за иными жанрами романизируется и драма (33). Тот же процесс захватывает драматургическую основу и «книги» Лермонтова уже по причине генетической связи созданного здесь героя с «современным человеком» пушкинского «романа в стихах», а также «Исповеди сына века» А. Мюссе.

Романизация драматургической основы лермонтовского «сочинения» осуществляется под прозаическим воздействием «нашего времени», типологическая общность которого с «веком», как он определен в «Евгении Онегине», вместе с тем оттеняет конкретно-историческое своеобразие лермонтовской эпохи.

Последнюю чаще всего называли (А. Бестужев, В. Боткин, В. Белинский, Н. Гоголь, П. Анненков) и называют (Б. Удодов и др.)

переходной, состоянием безвременья, когда, по словам Е. Баратынского, «старые кумиры были уже повержены, а новые еще не найдены» (34). Реже обозначалась иная, на наш взгляд, непосредственно характеризующая лермонтовскую эпоху сторона. Это то, что Белинский в цитированном выше письме к Боткину назвал отсутствием «объективных интересов», или, по более поздней формулировке И.С. Тургенева, «мощного всеохватывающего движения» (35). Возможность «общей жизни» (Белинский) исчезла, в частности, по причине отмеченного А. Герценом «полного разрыва между Россией национальной и Россией европеизированной» (36). Но не только и даже не столько поэтому, сколько в результате общего для Европы разложения-распыления [«жизнь расплылась...» (37)] «старой общественности <...> и оскудения доблести» (38) вследствие всеобщей «аутоматизации» (Герцен) человеческой индивидуальности. Именно эту коренную черту своего времени имеет в виду Печорин, размышляя о различии между патриархальными, но в силу этого цельными «людьми премудрыми» и их нынешними «жалкими потомками». Именно здесь и граница между временем Лермонтова и порой Пушкина, в которой еще не исчезла по крайней мере потенциальная возможность «общей жизни», пусть хотя бы в форме счастливого семейного союза. Именно в лермонтовское время завершился констатируемый Белинским процесс проникновения «прозы жизни... в самую поэзию жизни» (39).

В «книге» Лермонтова эта прозаизация трагедийной в своей основе коллизии и участвующих в ней «героев времени» реализуется иронией уже не над читателем, а над действующими лицами (и их самоиронией), а также прозаизированным, вплоть до прямой пошлости, смыслом их поступков и мотивов последних. Важнейшие из них — мотивы игры и лицедейства.

Очевидно их доминирующее и всеопределяющее значение в «Княжне Мери» и «Фаталисте». Из этого не следует, что персонажи повестей предшествующих — не игроки и лишены масок. Напротив, именно под личиной (то «мирного», то «не мирного» горца) действует Казбич, на которого, по словам штабс-капитана, подозрений было много. Есть, на наш взгляд, прямой смысл в ненавязчивом, но ошутимом созвучии имен Казбича, Вулича и Печорина, где носители двух последних — игроки вполне и, за редчайшим исключением, везде. В актерском облачении выступают, ведя двойную жизнь, контрабандисты в «Тамани» — мнимо-глухая старуха, слепой, Миньона-Ундина. Склонности к лицедейству не лишена сама Бэла. Все же в первых трех повестях актерство еще не подчиняет себе всех проявлений героев, в том

числе и умеющего подобным образом «добиваться своего» Печорина. Иное дело — «Княжна Мери».

Здесь играют — так или иначе — все и всегда: от насквозь позера Грушницкого и сознательного даровитого актера Печорина до доктора Вернера, драгунского капитана, княжны Мери, Веры и ее супруга. Понятие игра пронизывает повесть, превращаясь во всеобъемлющее. «Ты выиграл пари» (Грушницкий); «Я вам не игрушка» (Печорин); «...ваша мистификация вам не удастся», «...сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы»; «...я играю в ваших глазах самую жалкую и гадкую роль» (Печорин) (4, с. 107, 117, 125, 126, 142) — вот далеко не полный перечень прямого упоминания этого слова в узловых эпизодах повести. Как и в «Фаталисте», игра предстает здесь основополагающим принципом жизни, ее, так сказать, современным способом и родом. Показательная деталь: одному из интимных свиданий Печорина с Верой невольно, но не случайно «содействует» «фокусник Апфельбаум», представление которого позволило Печорину обмануть бдительно следящих за ним недоброжелателей. Знакома читателя («Фаталист») с поручиком Вуличем, Лермонтов сразу же называет главную его черту — «страсть к игре» (4, с. 144). И страсть эта не только не будет забыта, но явится ключом к последующему действию и сюжету, а заодно и философскому смыслу новеллы, повествующей о противоборстве-игре человека с судьбой. Жизнь преобразилась в ее представление и разыгрывание, а последнее подменило жизнь.

Но и этого мало. Дело в том, что современность, даже в игровой своей, театрализованно-лицедейской сущности, в конечном счете исключает в «Герое нашего времени» возможность однозначного определения, позволявшего бы уподобить ее трагедии, комедии или драме.

Чем, в самом деле, начинаются события, составившие «Княжну Мери» — «Комедией» (вспомним: «об развязке этой комедии мы похлопочем») или даже «смехотворной мелодрамой» (4, с. 71), как считает Печорин, «отвратительным фарсом», как назвал бы ее проигравший сопернику Грушницкий (принявший, кстати, в момент этого высказывания «драматическую позу»).

Да и развиваются они, казалось бы, в фарсовом ключе, ибо именно так задумана «друзьями» Грушницкого его дуэль с Печориным. А чем они заканчиваются? Трагедией, так как следствием их стал «окровавленный труп» одного из активных игроков-участников и сломленная, исковерканная душа игрока (княжна Мери) неопытного и непоследовательного («Боже! — воскликнул Печорин в последнем свидании с девушкой, — как переме-

нилась с тех пор, как я не видел ее...» — 4, с. 141). И тем не менее резюмируются эти события все же их начальными определениями: «Finita la comedia» (ср.: «Вы видите, я играю в ваших глазах самую жалкую и гадкую роль...»). И они отнюдь небезосновательны, так как характер отношений, в частности, Печорина с Грушницким, даже в своей кульминации — поединке на шести шагах — не порывает с фарсом.

Исчезновение сколько-нибудь четких границ между разнонаправленными в их существе побуждениями (страстями) людей — добром и злом, любовью и ненавистью (в ее форме проявляется в итоге даже чувство княжны Мери), дружбой и неприязнью, единением и разладом, и т.п. — такова «странная», как и его герои, особенность нынешнего «века» в его художественной концепции Лермонтова. Все ценности и потребности здесь чреватые своей прямой противоположностью или же являются под искажающими их личинами. Самая судьба, величественная и грозная в античной или классицистической драме, в «наше время» оказывается в нелепом контексте то с индейкой, как в «Княжне Мери»: «Натура — дура, судьба — индейка, а жизнь — копейка!» (этой «трагической фразой, сказанной с приличной важностью», напутствует драгунский капитан Грушницкого, становящегося под пистолет. — 4, с. 134), то, как в «Фаталисте», со свиньей, разрубленной пополам, как и поручик Вулич, пьяным казаком. Все сюжетные линии и коллизии здесь либо заходят «в тупик», либо, если и разрешаются, то сугубо парадоксальным, искаженным способом, не приносящим победы и удовлетворения ни одному из их участников.

Наиболее подходящими для этого извращенно-игрового качества современности оказываются дефиниции, выработанные Лермонтовым еще в драматургии и лирике: «хаос», «разлад» («Странный человек»), «маскарад», наконец, — «пустая и глупая шутка». Последняя итожит стихотворение («И скучно, и грустно...»), мысль в котором, по наблюдению исследователя, не развивается, а «непрерывно вращается» (40), зажатая в тисках неразрешимых антиномий. Это же словосочетание непосредственно присутствует и в завершающей повести «Героя нашего времени»:

«— Да полно, Вулич! — закричал кто-то <...>, что за охота шутить!..

— Глупая шутка! — подхватил другой» (4, с. 146).

Но если в лирике поэта диапазон этой дефиниции замыкался настоящим моментом и возбужденными им чувствами и переживаниями, то в лермонтовском романе она стала синонимом

современного общества и исторической действительности в целом — во всей их широте и объеме.

Перечисленные определения суть в равной степени и обозначение «болезни» («болезнь указана». — 4, с. 8), которой поражено «наше время» При этом названные «пороки» — столько же принадлежность эпохи, сколько и «всего нашего поколения» (4, с. 8), ибо причины и следствия в лермонтовском романе, как в драме, взаимообусловлены и переходят друг в друга. Ведь драматическое начало, пусть в его конечном — прозаизированном — виде в «Герое нашего времени» продолжает жить.

«Герой нашего времени» в результате сложного жанрового процесса, в итоге которого эта «книга» только и могла состояться, явился в последнем счете романом, в структурно-формальном отношении столь же беспрецедентным и неповторимым, как и пушкинский «Онегин».

Рассмотренный нами жанровый процесс не локализован в творчестве Лермонтова рамками только «Героя нашего времени» уже потому, что анализируемая «книга» писателя — итог всего его творчества, «замешанного» на драматизме и драматургичности. Внутренне организующий как поэзию, пьесы, так и прозу Лермонтова, этот драматизм объясняет, почему эпическое, лирическое и драматургическое начала в «Герое нашего времени» не просто синтезированы, а синкретически нерасторжимы и способны наполняться друг другом.

Здесь можно и должно уточнить М. Бахтина, жанровая концепция которого отмечена известным романоцентризмом. Не только роман романизирует драму, но и драма, вечный и достойный соперник романа, способна в отвечающие ей эпохи глубочайшим образом драматизировать роман. В дальнейшем развитии русской литературы это убедительно покажет знаменитое романное «пятакнижие» Ф.М. Достоевского, в середине 1850-х гг. даже полагавшего, что с началом своего послекаторжного творческого периода он станет писать драмы.

Впервые же этот феномен мы наблюдаем в «Герое нашего времени», где поначалу происходит драматургизация повести, исполняющейся трагедийного смысла, а затем — романизация драмы (трагедии), с той, однако, необходимой оговоркой, что расчленив этот в действительности нераздельный процесс можно только в умозрительной интерпретации произведения.

«Чем выше новаторство художника, — пишет Б. Удодов, — тем глубже лежащие в его основании традиции» (41).

Истоки лермонтовского «сочинения», действительно, уходят вглубь веков — в тот синкретизм героического (мифологического)

сознания и деяния, о возрождении которого в 1830-е гг., кроме Лермонтова, мечтал и В.Ф. Одоевский. «Такие несчастные эпохи противоречия, — писал он о своем времени, — оканчиваются тем, что называется синкретизмом» (42). Со своей стороны, и наш современник Б. Удодов однажды говорит о «жанровом синкретизме лермонтовского романа», хотя и понимает это свойство «Героя нашего времени» лишь в смысле концентрации в последнем «важнейших, исторически развивающихся качеств романного жанра» (43). На деле у «древнего» (В. Розанов) поэта Лермонтова были не одни субъективные, но и объективно-исторические, к тому же по времени весьма близкие, предпосылки как для мечты о цельно-героическом современнике, так и для того своеобразного художественного синкретизма, что нашел свое воплощение в форме и содержательном пафосе его главной «книги». Это — отечественная война России 1812 г. с наполеоновским нашествием, воспринятая автором стихотворения «Бородино» (вслед за ним и творцом «Мертвых душ») как героико-эпическая эпоха русского общенационального единения и единства.

¹ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1948. В дальнейшем все ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы.

² Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 251.

³ Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 35.

⁴ Там же. С. 124.

⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 6. С. 268, 220.

⁶ Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 124.

⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 226.

⁸ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1937. С. 461.

⁹ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1956. Т. 6. С. 404.

¹⁰ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 527.

¹¹ Журавлева А.И. Поэтическая проза Лермонтова // Русская литература. 1974. № 5. С. 21, 22.

¹² Там же. С. 22.

¹³ Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 125.

¹⁴ Шевырев С.П. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 // Русская критика XVIII—XIX веков. М., 1978. С. 149.

¹⁵ Там же. С. 150.

¹⁶ Журавлева А.И. Поэтическая проза Лермонтова. С. 22.

¹⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 79.

¹⁸ Там же. С. 261, 262.

¹⁹ Там же. Т. 4. С. 198, 199.

²⁰ Там же. Т. 10. С. 106.

²¹ Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1884. С. 244.

²² Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 268.

²⁴ Там же. Т. 7. С. 432.

²⁵ Шевырев С.П. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Москвитянин. 1841. № 12. Ч. 1. С. 30.

- ²⁶ Гегель Ф. Сочинения: В 14 т. М., 1929—1959. Т. 14. С. 339.
- ²⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 271.
- ²⁸ Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Роды и жанры. М., 1964. С. 245.
- ²⁹ Там же. С. 243.
- ³⁰ Там же. С. 248.
- ³¹ Там же. С. 247.
- ³² Гегель Ф. Сочинения. Т. 12. С. 223.
- ³³ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 450.
- ³⁴ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 520.
- ³⁵ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд. Письма. Т. 1. С. 246.
- ³⁶ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 214.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 214; Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 1; Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 477; Там же. Т. 7. С. 440; Гачев Г.Д. Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. Роды и жанры. М., 1962. С. 269.
- ⁴¹ Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 35.
- ⁴² Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 146.
- ⁴³ Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Повесть И.С. Тургенева «Ася», или Любовь — крест — долг...

В статье «Русский человек на rendez-vous» Н.Г. Чернышевский так писал о герое тургеневской «Аси» (1858) — молодом дворянском интеллигенте Н.Н.: «Вот человек, сердце которого открыто всем высоким чувствам, честность которого непоколебима, мысль которого приняла в себя все, за что наш век называется веком благородных стремлений. И что же делает этот человек? Он делает сцену, какой устыдился бы последний взяточник». Чувствуя «сильную... симпатию к девушке, которая любит его», он в решающий для их дальнейших отношений момент делает ей «выговоры за то, что она его компрометирует!». «Да, заключал критик, — поэт сделал слишком грубую ошибку, вообразив, что рассказывает нам о человеке порядочном. Этот человек дряннее отъявленного негодяя»¹.

Столь резкая и явно расходящаяся с авторской характеристика объяснялась только одним: мужицкий демократ и революционер Чернышевский не давал оценку тургеневскому Н.Н., а таким «эзоповским» способом дискредитировал своих идеологических и политических противников — дворянских либералов. На публицистический, а не литературно-критический смысл статьи Чернышевского, впрочем, указывал и ее подзаголовок: «Размышления по прочтении повести г. Тургенева “Ася”».

Подобным же уточнением («По поводу тургеневской “Аси”») сопровождал свой ответ Чернышевскому под названием «Литературный тип “слабого человека”» и П.В. Анненков. И он говорил, по существу, не столько о герое повести, сколько о схожих с ним реальных современниках — сторонниках реформ и нравственного воспитания общества.

В связи с новым литературным произведением оба автора высказывались по актуальнейшей для этой поры проблеме — о путях и двигателях российского прогресса. Радикал Чернышевский

¹ Чернышевский Н.Г. Литературная критика. Т. 2. М., 1981. С. 191—192.

проводил идею полной несостоятельности даже лучших представителей дворянства перед задачей решительной ломки социально-политического устройства страны. Даже эти люди, внушал он читателю, не свободны от сословного эгоизма и не имеют «привычки к самобытному участию в гражданских делах» ради «общей пользы»². Но без такого участия мужчина и в годах не станет-де человеком подлинно благородного характера и поведения. Отсутствие того и другого и обнаруживал, заявлял Чернышевский, герой тургеневской «Аси» наедине с поверившей в него девушкой. «Таковы-то, — итожил публицист, — все наши “лучшие люди” — все они похожи на нашего Ромео»³.

Анненков поначалу как будто соглашался: да, личности типа Н.Н. нередко нерешительны, бездейственны, противоречивы, подчас слишком заняты собой. Да, рядом с «цельными», но примитивными натурами они выглядят «слабыми». Но это потому, что и живы они не внешними целями и успехами человека, не удовлетворением тщеславия, властолюбия, «игры животных инстинктов», а высокими духовно-нравственными потребностями и требованиями к себе и другим. Ими они одухотворяют окружающий их быт, содействуя совершенствованию внутреннего мира соотечественников⁴. Следовательно, «слабый» человек — дворянский интеллигент — был и остается не только «единственным нравственным типом как в современной жизни, так и в... текущей литературе»⁵, но и тем деятелем, в котором прежде всего нуждается русское общество.

Лишь косвенно стимулированные тургеневской повестью публикации Чернышевского и Анненкова сходились в том, что разъясняли читателю не концепцию «Аси», а идейно-политические позиции их авторов. Однако их восприятие некоторыми советскими историками литературы оказалось весьма различным. Если суждения Анненкова разделили общую негативную оценку либерализма, то тезис Чернышевского о «дрянном бессилии характера» героя «Аси» (а также повести «Фауст», романа «Рудин») в ряде случаев фактически отождествлялся с оценкой Н.Н. и близких ему героев самим Тургеневым. Не избежало этого и академическое собрание сочинений писателя, где в комментариях к соответствующему тому утверждается: в повестях «Фауст» и «Ася» «...герой не выдерживает испытания и, как это уже было перед тем в “Рудине”, оказывается морально слабым и неустой-

чивым по сравнению с героиней»⁶. Что же на самом деле определило не только исход последней встречи тургеневского Н.Н. с 17-летней соотечественницей по имени Анна (так собственно звалась Ася), но и жизненный удел героев в целом?

* * *

Начнем со свидания героев в квартире вдовы бывшего бургомистра — сцены в повести важной, хотя, отметим наперед, и не кульминационной. Как сам Н.Н. объясняет ее?

Увидев Асю в ее «трогательно-беспомощном состоянии», встретив ее взгляд («Они молили, эти глаза, они доверялись, вопрошали, отдавались...»), Н.Н. «забыл все»: «Я протянул ее руку к себе — покорно повиновалась ее рука, все тело ее повлеклось вслед за рукою, шаль покатила с плеч, и голова ее тихо легла на мою грудь, легла под мои загоревшиеся губы...»⁷. Асино «Ваша...», однако, отрезвило героя. Это и понятно: дай он волю своей нежности, он и в самом деле оказался бы человеком непорядочным. Ведь Н.Н. не влюблен в Асю (она ему лишь «нравится») и предложить ей руку и сердце не помышляет («“Жениться на семнадцатилетней девочке, с ее нравом, как это можно!” — сказал я») (5, с. 184).

Глубокое ответное чувство («...я чувствовал... любовь — да! самую нежную любовь») (5, с. 190) возникает у героя лишь после свидания, когда он «посреди надвигающейся ночной тьмы» тщетно разыскивает девушку в городе и на берегу Рейна. На встречу же в дом фрау Луизы он пришел лишь для того, чтобы избежать беды (как уведомил героя брат девушки, «она в состоянии занемочь, убежать...») и «честно объясниться с Асей» (5, с. 184). И, как Онегин Татьяну, действительно не обманывал и не обманул ее. Однако сделал это сурово и эгоистично, не щадя ни самолюбия, ни женской гордости Аси. За что и казнит себя: «Как я мог <...> не оценить, что ей стоило прийти к этой старухе, как я не удержал ее!» (5, с. 189).

В этой нечуткости к состоянию героини и незаслуженных ею укоризнах («Вы не дали развиваться чувству <...> вы сами разорвали нашу связь, вы не имели ко мне доверия, вы усомнились во мне...») (5, с. 188), а не в мнимой нерешительности и состояла вина тургеневского Н.Н., которая в статье Чернышевского пре-

² Чернышевский Н.Г. Литературная критика. Т. 2. С. 205.

³ Там же. С. 195.

⁴ Анненков П.В. Воспоминания и критические очерки. Т. 2. СПб., 1879. С. 161.

⁵ Там же. С. 153.

⁶ Измайлов Н.В. Вступительная заметка к комментариям // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Изд. 2-е. Соч. Т. 5. М., 1980. С. 379—380.

⁷ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Изд. 2-е. Соч. Т. 5. С. 187. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы.

вратилась в его «низкую грубость» и даже подлость⁸. Прав был Анненков, отметив, что «в натуре этого человека есть одно важное качество: он способен понимать себя и при случае сознавать бедность нравственного существа своего»⁹.

Не обиды или разочарование девушки в якобы «дряблом» герое, как и не запоздалость его ответного чувства к ней объясняют и то, что возможное, казалось, счастье двух молодых людей в «Асе» не состоялось. Точнее, это только видимое объяснение. Подлинная причина горького для героев итога повести коренится в той тургеневской концепции человеческой участи, которая проходит через все творчество писателя, но особенно ярко воплощена в его повестях 1850-х гг. («Затишье», «Переписка», «Яков Пасынков», «Фауст», «Поездка в Полесье», «Первая любовь»).

В «Асе» она задана уже структурой произведения, состоящего из двух частей — сюжетного повествования и краткого эпилога, контрастных друг другу и по тональности, и по разумению жизни. В первой герой не утрачивает «крылатых надежд и стремлений» и после тяжелого для обоих интимного свидания с девушкой. «Завтра я буду счастлив» (5, с. 191), — заявляет он, полагая, что счастье человека в его собственных руках.

Главное слово эпилога — «судьба» в значении неподвластной человеку и печальной для него закономерности бытия. «Осужденный на одиночество бессемейного бытия», Н.Н. «доживает... скучные годы» с сознанием наивности своих былых надежд на счастье (5, с. 195. Курсив наш. — В.Н.). Но почему же?

Дело прежде всего в самом своеобразии счастья, т.е. любви, к которой устремлены герои «Аси» и близких ей повестей писателя. Никто из них не мечтает о романтической «колоссальной страсти» (И. Гончаров). Как правило, они имеют не только национальную и историческую, но — в качестве интеллигентов из дворян — и социально-бытовую определенность. Вместе с тем это люди, духовно переросшие свой сословный быт и круг и свободные от традиционных норм и отношений (у Аси это дополнительно мотивировано ее происхождением от дворянина и крепостной женщины). «Во-первых, знайте, — говорит о себе героиня “Переписки”, — что меня во всем околотке иначе не называют, как философкой, чудачкой; особенно дамы меня величают этим именем» (5, с. 34). «Совершенно одиноким на земле» (5, с. 23), однако не в духе Байрона, чувствует себя и корреспондент Марьи Александровны Алексей Петрович. «Никак не хотела подойти

под общий уровень» (5, с. 172) мечтающая «пойти куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг» (5, с. 175) Ася, «избежал русских» за границей (5, с. 153) и Н.Н.

Это бесприютное состояние тургеневских героев — следствие всеобщего распада сословно-патриархальных связей на рубеже 1850—1860-х гг. и роста в человеке *личностного* сознания и ценностей. «Но знайте, — совершенно точно диагностирует его в своем ответе Марье Александровне герой “Переписки”, — не вы одни в нем находитесь: почти нет *современного человека*, который бы не находился в нем. <...> Тут не в эгоизме дело, а в чувстве общей необходимости» (5, с. 37. Курсив наш. — В.Н.).

Герои Тургенева — не представители того или иного сословия, но именно *личности*. Не чуждые обществу (им свойственно сознание *долга* перед ним), они тем не менее не поступают ради него своими сокровенными потребностями. Точнее говоря, они хотели бы найти свое место в обществе, однако на основе своих персональных запросов, и в первую очередь особо понимаемой любви, которая и равнозначна для них счастью.

В «Асе» особенность это чувства раскрывается посредством мотивов *неба, дали и крыльев*, а также *искусства и природной стихии* (грозы), вообще характерной для названного цикла тургеневских повестей.

Вдали от российской обыденности находится путешествующий по Германии «без всякой цели и плана» (5, с. 149) Н.Н.; контекст неба и дали постоянно сопровождает Асю. «На самом вершине горы», где рассказчика «особенно поразила чистота и глубина неба», побудившая его воскликнуть: «Отличную вы выбрали себе квартиру...» (5, 154), — стоял домик, в котором в немецком городке Л. поселились Гагины. В следующей после знакомства с девушкой встрече герой видит ее «на уступе стены, прямо над пропастью»: «Стройный облик ее отчетливо и красиво рисовался на ясном небе...» (5, с. 158). Из окна «в третьем этаже» дома фрау Луизы Ася бросила «ветку гераниума» «как святыню» сохраняемую Н.Н. в его одиноком угасании.

«Куда-нибудь далеко», как мы помним, мечтала и пойти «Ася». Или унести на крыльях. «Если б мы с вами, — говорит она Н.Н., — были птицы, как бы мы взвились, как бы полетели...» (5, с. 176). Восходящий к лирике Пушкина, Лермонтова и в особенности А. Фета (ср. «крылатая песня», «крылатый звук слова», «крылатый сон», «крылатый час» и т.п.) последний образ в «Асе», однако, уже не только синоним «крылатых надежд юности» (5, с. 195), но и вполне конкретная метафора любви (счастья), чаемой героями повести. Ведь именно ее подразумевает Ася,

⁸ Чернышевский Н.Г. Литературная критика. Т. 2. С. 192.

⁹ Анненков П.В. Воспоминания и критические очерки. Т. 2. С. 157.

когда на следующий день делает косвенное признание Н.Н.: «Крылья у меня выросли, да лететь некуда» (5, с. 180).

Суть этого чувства лучше всего поясняет его определение героем «Переписки», который жаждет не просто счастья, а «бессмертного счастья» (5, с. 180). Вот он напоминает Марье Александровне момент их былых встреч — прогулку в усадьбе, стихи Фета («Облаком волнистым пыль встает вдали...»), прочтенные девушкой, и говорит: «Вы замолкли... Мы так и вздрогнули все, как будто дуновение любви промчалось по нашим сердцам, и каждого из нас — я в том уверен — неотразимо потянуло в даль, в ту неизвестную даль, где призрак блаженства встает и манит средь тумана. И между тем заметьте странность: зачем, казалось, нам было стремиться в даль? Разве мы не были влюблены друг в друга? Разве счастье не было “так близко, так возможно”?» (5, с. 28).

Близкое, обычное счастье отклоняет и Марья Александровна. Сравнивая себя со своей замужней сестрой, которая «мать семейства, любит мужа, муж в ней души не чает» (5, с. 35), она заявляет: «А между тем, я чувствую, все-таки я бы не желала поменяться с нею. Пусть зовут меня философкой, чудачкой, чем угодно — я останусь до конца верна... чему? Идеалу, что ли? Да, идеалу. Да, я останусь до конца верна тому, от чего в первый раз забилось мое сердце...» (5, с. 35). Не довольствовалась рядовым женским счастьем и Вера Николаевна из «Фауста», и в благополучном замужестве не утратившая «постоянного стремления к правде, к высокому» (5, с. 111). Душа рассказчика повести «Поездка в Полесье», по его словам, с «презрением отвергала все мелкое, все недостаточное, она ждала: вот-вот нахлынет счастье потоком...» (5, с. 138—139. Курсив наш. — В.Н.).

Подобной бесконечной, как поток, любви жаждут и герои «Аси». «Я еще, — говорит Н.Н., — не смел назвать его по имени, — но счастья, счастья до пресыщения — вот чего хотел я, вот о чем томился...» (5, с. 172). Об Асе ее брат замечает: «У ней ни одно чувство не бывает вполонину» (5, с. 172).

В своем пафосе беспредельности и бессмертия любовь тургеневских героев сродни совершенным (гармоническим) явлениям искусства, как понимали его и многие современники писателя (И. Гончаров, В.П. Боткин, П. Анненков, молодой Л. Толстой) и он сам. Поэтому классические произведения искусства не только поясняют развитие и драму любовных чувств тургеневских героев, но в огромной мере и стимулируют их возникновение. Лизу Ожигину («Дневник лишнего человека») к любви пробуждает («обжигает») «Кавказский пленник» Пушкина. Веру Николаевну из «Фауста» — одноименная поэтическая драма Гёте. Знакомство

героев «Аси» происходит под «аккопанемент» музыки (вальса), который кажется в квартире Гагиных «слышнее», «слаще и нежнее» («...Так и шевелит в вас все романтические струны», — замечает брат девушки) (5, с. 154, 155). Спустя две недели Н.Н. там же читает поэму Гёте «Герман и Доротея», сообщая, что «Ася сперва все только шныряла мимо нас, потом вдруг остановилась, приникла ухом, тихонько подседа ко мне и прослушала чтение до конца» (5, с. 164). В другой раз героиня читает Гагиным «из Онегина», в связи с которым Ася позднее «задумчиво» заметит: «А я хотела бы быть Татьяной...» (5, с. 176).

Пробудившись, любовь тургеневских героев захватывает их с силой природной стихии, которой невозможно противиться. Как сказано в «Переписке», любовь «овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли — ни дать, ни взять холера или лихорадка» (5, с. 47. Курсив наш. — В.Н.). «Молча дошли мы, — говорит рассказчик “Фауста”, — до китайского домика, молча вошли в него, и тут — я до сих пор не знаю, не могу понять, как это случилось — мы внезапно очутились в объятиях друг друга. Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, ее — ко мне» (5, с. 123—124. Курсив наш. — В.Н.).

Потребность в вечной и неугасающей любви подобна у героев Тургенева властному проявлению жизненной воли, которая, согласно немецкому философу А. Шопенгауэру, заложена в человеческую личность самой природой. Известно, впрочем, и то прямое влияние, которое оказал основной труд Шопенгауэра «Мир как воля и представление» на мировоззрение Тургенева.

В «Асе» природа — могучий Рейн, соседствующие с немецкими городками З. и Л. горы — и даже космос в виде столба лунного света над рекой образуют сверхчеловеческие координаты отношений героев. Здесь нет картины солнечного восхода, как во время свидания Маши и Веретьева («Затишье»), или, как в «Фаусте», мощной грозы, разразившейся сразу же после чтения героями одноименной драматической поэмы Гёте. Но есть прямое уподобление чувства героини этой стихии: оно пришло к ней «так же неожиданно и так же неотразимо, как гроза» (5, с. 182).

Если перевести устремления тургеневских героев на язык немецкой классической философии (а они, как и сам писатель, в той или иной мере формировались в ее атмосфере; недаром соседи Марьи Александровны аттестуют ее «философкой»), то окажется, что эти герои хотят преодолеть одно из основных противоречий бытия, как понимала его умозрительная мысль той эпохи. Это оппозиция между *вечным* и *конечным* или, иначе, между безграничными *духовными* горизонтами личности и ее *физическими* (те-

лесными) возможностями, предел которым поставлен смертью. В системе Гегеля эта извечная антиномия, правда, разрешалась, но лишь в трех видах духовно-творческой деятельности человека: религиозном созерцании, искусстве и диалектическом («спекулятивном») методе познания, отличавшем философию самого Гегеля. Но не в практической жизни, где она признавалась непреодолимой.

Герои Тургенева надеются гармонично объединить духовную и практическую (вечную и конечную, абсолютную и относительную) стороны бытия, его «поэзию» и «прозу» в своем *повседневном* существовании. Примирителем названных начал и видится им та высокая любовь, которой они, как правило, остаются верны до конца.

По Тургеневу, такое понимание любви вообще присуще *личностно* развитому «современному человеку», но более всего его русским представителям. В «Асе» Н.Н., встретив родственную ему женскую душу, очень скоро позабыл красивую и умную «молодую вдову», которая предпочла нашему герою «краснощечкого баварского лейтенанта» (5, с. 150). Глубина чувств самой Аси подчеркнута контрастной параллелью между ними и сердечными переживаниями хорошенькой немецкой служанки Ганхен. Она была так «огорчена», когда «жених ее пошел в солдаты» (5, с. 185), что даже не поблагодарила Н.Н за положенные ей в руку щедрые чаевые. Но вот в конце повести рассказчик вновь увидел Ганхен: «Она сидела возле берега на скамье. Лицо ее было бледно, но не грустно; молодой красивый парень стоял с ней рядом и, смеясь, рассказывал ей что-то...» (5, с. 194).

Итак, повторяем, любовь захватывает тургеневских героев со сверхчеловеческой мощью природной стихии. Но если они не в состоянии противиться такому чувству, то и сделать его вечным им не дано. Как не дано увековечить исполненную этого крылатого стремления молодость («Это было, — говорит Веретьев в “Затишье”, — время молодости <...> время бесконечных надежд...»). Как не позволено человеку уравниваться с изначальным источником всего прекрасного на Земле — *природой*.

Мысль о неодолимой пропасти между вечно живой природой и конечным существованием человека («вчера рожденного и уже сегодня обреченного смерти») прямо высказана Тургеневым устами автобиографического рассказчика «Поездки в Полесье»: «Вид огромного, весь небосклон обнимающего бора <...> напоминает вид моря. И впечатления им возбуждаются те же: та же первобытная, нетронутая сила расстилается широко и державно перед лицом зрителя. Из недр *вековых лесов*, с *бессмертного* лона

вод поднимется тот же голос. “Мне нет до тебя дела, — говорит природа человеку, — я царствую, а ты хлопочи о том, *как бы не умереть*”» (5, с. 130. Курсив наш. — В.Н.).

Процитированный фрагмент восходит к заключительным строкам философской элегии Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829):

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять, —

получившим в творчестве Тургенева глубокое развитие. Два первых приведенных стиха «оживут», например, в элегическом финале «Дворянского гнезда» (1859), где одинокий «бобыль» Лаврецкий встретится в калитинском доме с его юными, полными сил и радости обитателями. Мысль двух последних стихов концептуально углубится, обогатившись, в частности, близкими Тургеневу максимами французского ученого и моралиста XVII в. Блеза Паскаля о «несоразмерности человека» и космоса¹⁰ (10).

«Ибо что такое, — писал Паскаль, — человек во Вселенной? Небытие в сравнении с бесконечностью, все сущее в сравнении с небытием, среднее между всем и ничем. Он не может даже приблизиться к пониманию этих крайностей... <...> Уясним же, что мы такое: нечто, но не все; будучи бытием, мы не способны понять начало начал, возникающее из небытия, будучи бытием кратковременным, не способны охватить бесконечность»¹¹ (11). Это заключение предвосхищает знаменитое рассуждение Евгения Базарова в разговоре с Аркадием Кирсановым: «А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... *Узенькое местечко*, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с *остальным пространством*, где меня нет и где дела до меня нет; и *часть времени*, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед *вечностью*, где меня не было и не будет... А в том атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, *чего-то хочет тоже*... Что за безобразия!» (7, с. 119. Курсив наш. — В.Н.).

Вопреки мнению Паскаля о большинстве людей, тургеневский ученый Базаров именно сознает полярность человека и Вселенной и свое «ничтожество» перед вечностью. И бунтует против несовместимости человека с ними и во времени и в пространстве («Что за безобразия!»). Однако протест и этого «горде-

¹⁰ Паскаль Блэз. Из «Мыслей» // Франсуа де Ларошфуко. Блез Паскаль. Жан де Лабрюйер. Суждения и афоризмы. М., 1990. С. 161.

¹¹ Там же. С. 163, 165.

ца» не будет принят безучастной к человеку природой: Базаров умрет в расцвете сил, а природа останется по-прежнему «сиять».

Сознанием той же роковой для лучших упований личности несоразмерности итожится и повесть «Ася». «Так, — сказано в последней ее фразе, — легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека — переживает самого человека» (5, с. 195).

По Тургеневу, неразрешимое для человека противоречие его со Вселенной тем неизбежнее преддрекает печальную участь развитой личности, что выступает в ней ее внутренним началом как антиномия ее духа и тела. Духовные стремления тургеневских героев, действительно, не знают и не хотят знать никаких ограничений и земных пределов независимо от того, кто эти герои по их социальному положению — дворяне или разночинцы, как Базаров, Яков Пасынков, о котором в одноименной повести сказано: «Без напряжения, без усилия вступал он в область идеала; его целомудренная душа во всякое время была готова предстать перед “святыню красоты”...» (5, с. 60). Дух их так же бесконечен и в этом смысле бессмертен, как природа. Но плоть (тело) этих людей, как и всяких иных, ограничена, конечна и брэнна. И тем самым столь же несовместима с беспредельностью человеческого духа, как сам человек с природой и космосом.

Горестный, как правило, жизненный итог лучших героев Тургенева (одиночество, болезнь, довременная смерть) объективно предreshен общей и конкретной сторонами указанного противоречия. Но проявляется оно в *трагичности* их любви, потому что именно любовь — средоточие заветнейших упований тургеневской личности и ее *счастья*.

Трагическая любовь тургеневских героев и есть их судьба, которую, по словам рассказчика «Фауста», лишь слепые «величают случаем» (5, с. 128). Личная вина и ответственность героев Тургенева за исход их жизни в самом деле состоит лишь в том, что они не в силах отказаться от самих себя и уподобиться субъектам вроде «практического» хозяина и чиновника Астахова («Затишье»), интеллектуально и духовно дюжинного Приимкова («Фауст») или же весьма скромным в их *личностных* запросах людям типа Николая и Аркадия Кирсановых и старичков Базаровых. Явное преобладание в драматических участках *центральных* персонажей тургеневских повестей 1850-х гг. закономерного над случайным точно подмечено героем «Переписки»: «Все мы виноваты, но винить нас все-таки нельзя» (5, с. 26).

Это полностью относится и к главным героям «Аси». Тяжелейший для обоих результат их отношений был предопределен

уже свойственной им жадной того же не обычного, а «бессмертного» счастья. Следовательно, в силу названной выше антиномии, обреченного на невозможность.

Рассказав историю сестры и обрисовав ее незаурядный духовный склад, Гагин подчеркнул: «До сих пор ей никто не нравился, но беда, если она полюбит» (5, с. 173). Позднее он повторит: «Ах, что за душа у этой девочки... но она себя погубит *непременно*» (5, с. 182. Курсив наш. — В.Н.). Сама Ася говорит герою: «Умереть лучше, чем жить так» (т.е. как большинство людей) (5, с. 180). Эти прямые предсказания неизбежности будущей драмы сделаны в повести *до* свидания Аси с Н.Н., т.е. без всяких *видимых* оснований. Но ими произведение далеко не ограничено. С самого начала и до эпилога через его текст проходит *метафорическое* пророчество грядущей трагедии.

Таково уже то «слово: “Грётхен” — не то восклицание, не то вопрос», которое «так и просилось на уста» Н.Н. (5, с. 150) еще до знакомства его с Гагиными. Ведь Грётхен — это уменьшительное имя *Маргариты*, обезумевшей возлюбленной заглавного героя гётевского «Фауста», ставшей для современников Тургенева ярчайшим символом трагичной любви и судьбы в целом. Через десять строк (но также *до* первой встречи героев повести) этот мотив подкреплен и усилен в «Асе» еще более ярким образом, к тому же сопряженным с упоминанием городка Л., где жили Гагины. Сидя на «каменной» скамье под «одиноким огромным ясенем», Н.Н. видит сквозь его ветви «печальный» лик «маленькой мадонны с почти *детским* лицом и красным сердцем на груди, пронзенным мечами...» (5, с. 151. Курсив наш. — В.Н.). «Почти детские щечки» и «грациозное», но еще не вполне развившееся сложение отметил Н.Н. и в облике Аси в момент знакомства с девушкой. Позднее она вызовет у него ассоциацию с одной из фигур «Триумфа Галатеи» Рафаэля, знаменитого прежде всего изображения богоматери. «Статуйка мадонны» вновь в контексте с Асей возникает в восьмой главе повести, где девушка впервые косвенно обнаружила свое чувство к Н.Н., вдруг подав ему при расставании руку (ранее на тот же жест героя «она только посмотрела на него» и «покачала головой». — 5, с. 155). Наконец, «маленькая мадонна», «все также печально» выглядывающая из темной зелени старого ясеня, появится в конце событийной части произведения после получения героем последней «маленькой записки» Аси со словами «Прощайте навсегда!» (5, с. 193).

Это же слово «прощайте» (а не до свидания) или «до завтра», как сказал ее брат) героиня употребляет, однако, и в конце *первой*

встречи Н.Н. с Гагиными, когда, возвращаясь к себе, герой повести переезжает Рейн. И казалось бы, совершенно случайная здесь обмолвка (ведь герои увидятся на следующий день, и Ася знала это) оказывается более чем оправданной, если мы учтем, что Ася «привязалась» к Н.Н. «с первого взгляда» (5, с. 182). Словом «прощайте» девушка, таким образом, невольно пророчествовала, выступала гласом их в конечном счете тождественной с Н.Н. судьбы.

Метафорическими предвестниками последней выступают в повести также руины («развалины») феодального замка, легенда о Лорелее, образ «глухой, едва освещенной комнаты» и всего более настойчивый мотив креста.

В Германии руины замка, на уступе которого Ася предстает взору Н.Н., что называется, в полный рост, — знак не вообще феодальных, а рыцарских времен и рыцарственной верности даме-избраннице, с именем которой на устах поклонник совершал героические подвиги. А ведь, как полагает ее брат, и Асе «нужен герой, необыкновенный человек — или живописный пастух в горном ущелье» (5, с. 173). Представить себя объектом рыцарственного поклонения не прочь и сама девушка, по крайней мере в той сцене, где она «кокетливо опершись локтями на оконницу», бросает Гагину (конечно для Н.Н.) «ветку гераниума» со словами: «вообрази, что я дама твоего сердца» (5, с. 161). Однако от героических эпох остались лишь «развалины» («Но героев, — говорит в “Переписке” Алексей Петрович, — в наше время нет...». — 5, с. 30), и теперь реальность или иллюзорность рыцарственной любви определена далеко не только человеком.

Многими ассоциациями упреждает судьбу Аси и восходящая также к рыцарским векам «сказка» о Лорелее, которую девушка узнает от старой немки и которая, по ее словам, ей нравится (5, с. 175). Здесь и общее с повестью место действия — берег Рейна с легендарной скалой («Ведь это ее скала виднеется?» — спрашивает у Н.Н. Ася), и похожие действующие лица — дочь простого рыбака (Ася — дочь крестьянки) и молодой рыцарь-граф, на первый взгляд лично виновный в его разлуке с Лорой-Лорелей. Кстати, Ася заговаривает о ней с Н.Н. также после трехдневного расставания его с девушкой. Однако роль немецкой легенды в контексте повести определена не этими частными параллелями с ней, но подлинной — *сверхличной* — причиной гибели и Лорелеи, и ее возлюбленного. Это — «старый бог Рейна», разгневанный на людей, переставших почитать его [«Все отняли у меня:

славу и мощь»¹²], и решивший отомстить им. Он-то и превратил Лорелею в погибельную для человека сирену-колдунью.

Образ «мрачной комнаты» впервые появляется в рассказе брата Аси о детстве девушки: в такой комнате скончалась мать Гагина. В свою очередь устойчивый в тургеневских повестях 1850-х гг., он в качестве метафоры *гроба* выступает предчувствием неотвратимой гибели того или иного героя или их счастья. В «Фаусте» «тоскливое чувство», овладевающее Павлом Александровичем сразу же после свидания с Верой Николаевной в «китайском домике», преображает в душную домовину сам этот домик: «Страшна мне показалась *глухая сырая* комната, в которой я стоял, с ее *низким* сводом и *темными стенами*» (5, с. 124, 125. Курсив наш. — В.Н.). «Страшный сон» видит накануне известия о смерти Зинаиды Засекиной рассказчик «Первой любви». «Мне чудилось, — говорит он, — что я вхожу в *низкую темную* комнату... Отец стоит с хлыстом в руке и топает ногами; в углу прижалась Зинаида, и не на руке, а на *лбу* у ней *красная черта*...» (курсив наш. — В.Н.).

В «Асе» знак мученичества — «красное сердце на груди» — имеет, как мы помним, «маленькая статуя мадонны». Но и ставшее последним интимное свидание героини с Н.Н. проходит не в светлой и радостной, а в «глухой, едва освещенной комнате» (5, с. 189).

Все вышеназванные иносказательные намеки на будущую драму интегрируются в повести сквозным мотивом *креста*, причем не деревянного, т.е. недолговечного, а каменного. Сидя на «каменной скамье», Н.Н. видит статую мадонны; около «каменной часовни» назначит Ася сперва свидание герою...

Сам символ крестного удела человека появляется впервые после слов героини о желании «пойти куда-нибудь далеко...» — в прочтенном Асей намеренно неточном двустишии из пушкинского «Онегина»: «Где нынче крест и тень ветвей / Над бедной матерью моей». А в конце сюжетной части повести происходит и прямая встреча героев с крестом. Вот она: «“Куда могла она (Ася. — В.Н.) пойти, что она с собой сделала?” — восклицал я в тоске бессильного отчаяния... Что-то белое мелькнуло вдруг на самом берегу реки. Я знал это место; там, над могилой человека, утонувшего лет семьдесят тому назад, стоял до половины вросший в землю *каменный крест* с старинной надписью. Сердце во мне замерло... Я подбежал к кресту: белая фигура исчезла» (5, с. 191. Курсив наш. — В.Н.).

¹² Лорелея // Мифы и легенды Европы. Саратов, 1994. С. 126.

В отличие от предшествующего ей интимного рандеву это не совместное, но порознь «свидание» героев «Аси» с древним символом человеческого самоотречения и жертвы есть подлинная кульминация произведения, предрешившая и его настоящую развязку. Вопреки, казалось бы, очевидной возможности завтра же своим признанием в возникшей ответной любви успокоить женскую гордость Аси и быть вместе счастливыми, Н.Н. никогда более не увидит девушку, и все розыски ее останутся тщетными, как и надежда обоих на «бессмертное счастье».

Вместо чаемой бесконечности оно, если и состоялось, то только на один *миг*, что в свой черед было предсказано в уже упомянутом нами первом расставании Н.Н. с героиней. Помните, прежде, чем сказать «Прощайте!», Ася закричала переезжающему Рейн герою: «Вы в лунный столб въехали, вы его разбили...» (5, с. 155). Знаменательный возглас! Ведь «лунный столб» — это пусть и эфемерно, но *достигнутое* единство земного (телесного) и небесного (духовного), конечного и вечного, человека и Вселенной. Как мудро заметит в «Отцах и детях» старший Базаров, «лежа на “земле”, глядеть в “небо”... Знаете ли — в этом есть какое-то особенное значение!» Герой «Аси» сообщает, что, бродя в горах, он «ложился на плоский согретый камень и смотрел на облака...» (5, с. 166), таким способом, видимо, объединяясь с космосом. Вот и при первой разлуке с девушкой он будто физически соприкоснулся со сверхземной стихией. Но *тут же* невольно «разбил» эту связь. На секунды же явилось ему и Асе и счастье — в тот момент их интимного свидания, когда герой «приник к ее руке», взор девушки «ушел куда-то *далеко* <...> губы слегка раскрылись, лоб побледнел как мрамор, и кудри отодвинулись назад, как будто *ветер* их откинул» (5, с. 187. Курсив наш. — *В.Н.*).

Этот-то единственный «бессмертный» для обоих момент и был отпущен свыше героям Тургенева. Ибо «у счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего <...> у него есть настоящее — и то не день, а мгновенье» (5, с. 191, 192).

Итак, неминуемо трагичный итог любви, а с нею и жизни тургеневских героев, объективно предопределен неразрешимостью той коллизии вечных и конечных начал бытия, в которой изначально оказывается, согласно Тургеневу, личностно развитый человек. Но что же остается ему в жизни, какая ее сторона или сфера способна заполнить и оправдать его безрадостное «бобыльное» существование на Земле? Ответ Тургенева на этот вопрос — в том числе в его повестях 1850-х гг. — в целом достаточно известен. Это служение *долгу*. Как сказано в «Поездке в Полесье», человек,

чувствуя перед лицом бессмертной и вольной природы «свое одиночество, свою слабость, свою случайность», «с торопливым, тайным испугом обращается <...> к мелким заботам и трудам жизни; ему легче в этом мире, им самим созданном, здесь он дома, здесь смеет еще верить в свое значение и в свою силу» (5, с. 130).

Мысль о «железных цепях долга», которые развитому современнику следует «наложить на себя», дабы смог он «дойти, не падая, до конца своего поприща» (5, с. 129), в прямой форме высказана в финалах «Якова Пасынкова» и «Фауста». «Наша жизнь, — говорит в первой повести Софья Злотницкая, — не от нас зависит; но у нас у всех есть один якорь, с которого, если сам не захочешь, никогда не сорвешься: чувство долга» (5, с. 89). «Одно убеждение вынес я, — заявляет рассказчик “Фауста”, — из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь — тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное — вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, — исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку...» (5, с. 129). Повести предпослан эпиграф из одноименной драмы Гёте: «Отречься <от своих желаний> должен ты, отречься».

Почему-то не было замечено, что та же «суровая», по слову писателя, истина по меньшей мере дважды оглашена и в повести «Ася». Более того, именно *неразрешимой* оппозицией человеческого счастья и долга, а не некоей, как изображал дело Чернышевский, трусостью или моральной неустойчивостью героя *объективно* предрешиено и взаимное непонимание Н.Н. и Аси в сцене их интимного свидания. Вот эта оппозиция, организующая самый прощальный диалог персонажей:

«— Да, — продолжал я, вставая и отходя на другой угол комнаты. — Ваш брат все знает... Я *должен* был ему все сказать.

— *Должны*, — проговорила она невнятно <...>

— Да, я *должна* уехать, — так же тихо проговорила она <...>

— И вот теперь все кончено! — начал я снова. — Все. Теперь нам *должно* расстаться» (5, с. 187, 188. Курсив наш. — *В.Н.*).

Ошибочно думать, что Н.Н. настойчиво повторяет это «должен, должно» потому, что *уже* владеет предопределенной для людей его с Асей типа жизненной истиной. Нет, она откроется ему, как и Асе, лишь в итоге пережитой ими истории. В приведенном диалоге герой повести — лишь бессознательный рупор *судьбы*, уготовившей человеку не счастье в единстве со служением долгу, но лишь служение последнему. Но в *эпизоде* произведения Н.Н. произнесет то же самое «должен» уже как глубокое убеждение. «Я, — говорит он здесь о своих попытках разыскать Асю, —

долго *не хотел* смириться (т.е. *отречься* от жажды счастья. — *В.Н.*), долго упорствовал, но я *должен* был отказаться, наконец, от надежды настигнуть их» (5, с. 194. Курсив наш. — *В.Н.*).

«Мы все, — говорилось в финале тургеневского «Фауста», — *должны* смириться и преклонить головы перед Неведомым» (5, с. 128. Курсив наш. — *В.Н.*). К такому же грустному выводу приходит и герой-рассказчик «Аси», где сходный трагический мотив уже гётевского «Фауста» означен в самой экспозиции.

И все-таки ни «Ася», ни другие повести Тургенева 1850-х гг. в не производят на читателя впечатления мрачного и угнетающего. В них есть свой свет и своя красота, в конечном счете целительно действующие на душу читателя и побуждающие его «полюбить жизнь» (Л. Толстой), несмотря и на самый ее драматизм. Это свет и красота художественной, в данном случае прозаической, но все равно лирически одушевленной автором *элегии*. Ее главными средствами стали у Тургенева мотивы животворной и в самой ее скоротечности любви, одухотворенной женщины и женственности, исполненной высоких идеалов молодости, природно-космической стихии и классических образов литературы и искусства.

Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», или Русский позитивист на rendez-vous

Речь пойдет о Евгении Базарове и его судьбе, как она сложилась в итоге неразделенной любви этого героя тургеневских «Отцов и детей» к Анне Сергеевне Одинцовой. Но сначала — о самом названном романе в его отличии от философско-психологических повестей Тургенева 1850-х гг.

Как было показано в статье «Любовь — крест — долг», их общим выводом стала элегически окрашенная мысль об исконной трагичности личностно развитого «современного человека» уже по причине его пространственно-временной «несоразмерности» (Блэз Паскаль) со Вселенной и ее универсально-вечными стихиями. Вместе с тем в нескольких из них в качестве жизненной альтернативы такому уделу выдвигалось служение долгу в значении насущных задач российской и всечеловеческой жизни. Требуемое от тургеневского героя самоограничения в его персональных правах и притязаниях, оно в то же время обещало ему преодоление его одиночества, эгоистической замкнутости и мучительной рефлексии. Ведь, по словам рассказчика «Поездки в Полесье», человеку «легче в этом мире, им самим созданным, здесь он дома, здесь он смеет еще верить в свое значенье и свою силу»¹.

Выход тургеневского «современного человека» к общественной действительности России для участия в решении ее общенациональных проблем и превращал его в героя «Рудина», «Дворянского гнезда», «Отцов и детей», романов, отмеченных, однако, одним общим свойством с *повестийными* героями автора «Аси».

Дело в том, что *главные* лица тургеневских романов, и погружаясь в текущий социальный быт, продолжают пребывать и в сфере *бытийных* отношений с природой, любовью, красотой (искусством), смертью, с мирозданием в целом. А это означает, что тургеневская повесть 1850-х гг. в романах писателя не была

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Изд. 2-е. М., 1972 — издание продолжается. Т. 5. С. 130. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы. При ссылках на письма добавляется литера П.

отброшена, а вошла, хотя, разумеется, не механически и не в одинаковом объеме, в них. Так, ее сюжетные контуры просматриваются и в «Рудине» (таковы здесь взаимоотношения заглавного героя с Натальей Ласунской), и в «Дворянском гнезде» (линия Лаврецкого и Лизы Калитиной), и в заключительных главах «Накануне», где Елена Стахова горестно размышляет о «наказании» свыше за недели ее счастья с любимым.

Не одна, а две повести названного жанрового типа присутствуют и в «Отцах и детях». Лаконичным вариантом ее предстает рассказанная в главе седьмой (при этом явно самим автором, а не Аркадием Кирсановым, который лишь заостряет на ней внимание читателя) «история» всезахватывающего чувства Павла Петровича Кирсанова к княгине Р. и вполне сомасштабной разновидностью — обстоятельно воспроизведенные романистом перипетии не менее страстной любви Базарова к Одинцовой.

В самом деле: мы встречаем в них те же, что и в «Переписке», «Асе», максималистские устремления к «какому-то безмерному, где-то существующему счастью» (7, с. 96) и взаимные требования по принципу «все, или ничего. Жизнь за жизнь» (7, с. 93), и общие сквозные категории «неведомого» (5, с. 128; с. 31), «загадки» бытия (7, с. 91) и его «бездны», над которой «каждый человек на ниточке висит» и которая «ежеминутно перед ним разверзнуться может» (7, с. 104). Подобно тому, как героев «Фауста» толкнула друг к другу «какая-то невидимая сила», Павла Петровича неотразимо влечет к себе «необычайный» (7, с. 31) облик княгини Р. Наконец, и интимные объяснения Базарова с Одинцовой (в главах XVII и XVIII) сопровождаются «таинственным шептанием» ночи, а сама рассудительно-холодная Анна Сергеевна, предпочтшая страстной базаровской любви свой душевный комфорт («Нет, — решила она <...>, — бог знает, куда бы это повело, этим нельзя шутить, спокойствие все-таки лучше всего на свете». — 7, с. 99), однажды все же видит себя «с таинственной улыбкой на полужакрытых, полураскрытых глазах и губах» (7, с. 98—99).

Данный факт, однако, означает, что в «Отцах и детях» налицо не один, а два конфликта (или его различные уровни): наряду с конфликтом конкретно-историческим (Евгений Базаров и современное ему русское общество в лице братьев Кирсановых), по крайней мере, два центральные героя произведения — Павел Петрович и Евгений Базаров — испытываются и коллизией онтологической: конечный человек и вечное мироздание. Какой из этих конфликтов станет для судеб последних персонажей решающим? И какое положение они займут в отношении друг к другу? Вот вопросы, которые нам прежде всего надо выяснить.

Но сперва необходимо верно понять конфликт конкретно-исторический, возникший в имени братьев Кирсановых с презрением туда Евгения Базарова. Что в нем главное?

Видимо, не сословно-психологическая несовместимость заносчивого плебея («Мой дед землю пахал, — с надменной гордостью отвечал Базаров»; о «плебейской гордости» этого героя упоминает и автор произведения) с аристократом (вернее, «аристократической натурой», как старший Кирсанов назван романистом), потому что и сразу же возникшая на этой почве взаимная неприязнь Евгения Базарова и Павла Петровича не помешала хозяевам Марьино оказывать своему гостю должное гостеприимство, а Базарову им немалое время пользоваться. Нельзя свести конкретно-исторический конфликт произведения и к антагонизму революционного демократа и дворянских либералов-реформистов, так как, в отличие от реальных «мужицких» революционеров 1860-х гг. Чернышевского, Добролюбова, Базаров «народным заступником» (Н. Некрасов) вовсе не выступает, к крестьянству и его укладу (общине, патриархальной семье) относится так же критически, как и к другим «постановлениям» в современном русском быту, «семейном или общественном», заслуживающим, по его словам, «полного и беспощадного отрицания». Это ему, Базарову, принадлежат отзывы: «И добрые наши мужички надуют твоего отца всенепременно. Знаешь поговорку: “Русский мужик бога слопаёт”»; «...мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке»; «Народ полагает, что когда гром гремит, это Илья пророк в колеснице по небу развезжает. Что ж? Мне соглашаться с ним?». На обвинение со стороны Павла Петровича в презрении к мужику Базаров отвечает: «Что ж, коли он заслуживает презрения!».

Слова Базарова о «полном и беспощадном отрицании» многих отечественных установлений, его суждение «Русский человек только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения» сближают этого героя скорее с западниками в духе самого Тургенева, чем с русофилами или народолюбцами вроде, например, Некрасова, который умел, и не приемля рабские черты русского крестьянства, «проповедовать любовь» к нему. А «революционности» Базарова, якобы отождествляемой Тургеневым в письме от 14/26 апреля 1862 г. к К.К. Случевскому с базаровским нигилизмом (в действительности Тургенев понимал под «революцией в истинном и живом значении этого слова» деятельность по гражданскому просвещению народа), придает смысл лишь анархический.

Для верного понимания первого конфликта «Отцов и детей» необходимо учитывать не только российские, но западноевропейские источники фигуры Базарова. Заметим, что самое понятие «нигилизм» не было изобретением Тургенева: оно ранее употреблялось и русскими авторами (в статье Н. Надеждина «Сонмище нигилистов», 1828 г.; в «Тейбл толк» А. Пушкина), а еще ранее — в переписке 1799 г. между немецкими философами Фридрихом Якоби и Иоганном Фихте, затем в названии романа Карла Гуцкова «Нигилисты» (1853), герои которого, кстати, также препарировали лягушек и цитируют Людвига Бюхнера). Современные исследователи «Отцов и детей» находят у Базарова черты, сближающие его, в частности, с персонажем в свое время нашумевшей в Европе книги Макса Штирнера «Единственный и его достояние» (1845) — индивидуалистом и эгоцентриком, предтечей ницшеанского «сверхчеловека». Штирнер, провозглашая «чуждость Единственного по отношению к Богу и всему божественному», утверждал «абсолютное право конечного, частного человека быть центром мироздания»². Базаров, отрицая Бога, полагал себя титаном-гигантом («И ведь тоже думал: <...> не умру, куда! Задача есть, ведь я гигант!»), т.е. существом, способным бросить вызов Творцу людей, подобно тому как древнегреческие мифологические титаны восстали против богов-олимпийцев. Единственный был вправе пренебречь «и всем традиционно человеческим, ибо в человеческом сознании якобы господствовали лишь поработавшие его религиозные, моральные и социальные догмы, которые Штирнер называл “химерами”»³. «Гнилью», «чепухой» («Это все романтизм, чепуха, гниль, художество») считает идеалы и принципы предшествующего ему культурного поколения России и западноевропейских стран и Базаров.

Итак, образ последнего отнюдь не ограничен у Тургенева только отечественными корнями и задуман как тип общеевропейский. Иное дело, что опубликованный в 1862 г. в журнале М. Каткова «Русский вестник» роман «Отцы и дети» попал, по словам его автора, «словно масло в огонь», в ситуацию ожесточенного противостояния в русском обществе этой кризисной поры революционных крестьянских радикалов, с одной стороны, и дворянских либеральных реформаторов — с другой. Через призму которого и был прочитан — как «апофеоза» (по мнению Каткова) деятелей «Современника» или, напротив, — памфлет или даже пасквиль

² Тиме Г.А. Немецкая литературно-философская мысль XVIII—XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева. München, 1997. С. 78, 76.

³ Там же. С. 78.

на них (в первую очередь — на уже покойного Добролюбова), как считал в своей статье «Асмодей нашего времени» М. Антонович.

В качестве прямого отражения реальной идейно-политической борьбы 60-х гг. XIX в. трактовали роман и большинство его исследователей советского периода. Между тем основное и главное в конфликте, разыгравшемся в имении Марьино, состоит в непримиримой оппозиции двух миропониманий и соответствующих им типов поведения. Каких именно?

«Прежде были, — как бы отвечает на этот вопрос умный Павел Петрович Кирсанов, — гегелисты, а теперь нигилисты». Он мог бы сказать и точнее: прежде в общих для человечества вопросах господствовали гегельянцы, а теперь на это претендуют позитивисты.

В самом деле: чем определено восприятие жизни и поведение в ней Павла Петровича? Его аристократическим воспитанием и сословными интересами? Нет, он давно равнодушен к ним, как и вообще к текущей практической сфере бытия. Но почему? Ответом на это и служит история и судьба любви этого героя, сообщенная читателю в 7-й главе романа.

Вспомним, Павел Петрович, в ту пору гвардейский офицер, которому жизнь улыбалась и, как казалось, покорствовалась («На двадцать восьмом году от роду он уже был капитаном; блестящая карьера ожидала его». — 7, с. 30), встретил на одном из балов женщину — не красавицу, но с «задумчивым до уныния, — загадочным взглядом», протанцевал с ней мазурку и влюбился в нее страстно. С этого момента для него «все переменялось»: он вышел в отставку, несколько лет напрасно следовал за возлюбленной в чужих краях, наконец, вернулся в Россию, попытался зажечь старую жизнь, но уже не мог попасть в прежнюю колею.

С Кирсановым-старшим произошло то же, что ранее происходило с героями «Переписки», «Фауста», «Аси». В пределах истинности неотвратимого (рокового) чувства к женщине, пребывавшей, в свой черед, «во власти каких-то тайных, для нее самой неведомых сил» (7, с. 31. Курсив наш. — В.Н.), ему открылись метафизические сферы и стихии бытия, в той же мере влекущие человека к себе, как и неподвластные ему. Скорее всего, Павлом Петровичем овладела жажда не временного и преходящего, а «безмерного» счастья, «счастья потоком»; с этим же перед ним обнажилась и драма смертного человека в мироздании. Та самая, что, по-видимому уяснилась и его возлюбленной накануне ее раннего ухода из жизни.

Помните: после смерти княгини Р. Павел Петрович получил завещанный ему пакет, в котором находилось кольцо со сфинк-

сом, некогда подаренное им возлюбленной. «Она провела, — сообщает устами Аркадия Кирсанова романист, — по сфинксу *крест-тообразную* черту и велела ему сказать, что крест — вот *разгадка*» (7, с. 32. Курсив наш. — *В.Н.*).

Сфинкс с древнейших времен — символ загадочности человеческой судьбы. Крест, мотив которого проходит, в частности, через повесть «Ася», — христианский символ отречения человека от личного счастья и жертвования им ради людей. Начертав его на сфинксе, княгиня Р. тем самым раскрыла грустную тайну человеческого бытия: она не в поиске «бессмертного» счастья, а в его невозможности и отказе от него.

Что для тургеневских героев равнозначно исконной (метафизической) трагичности жизни. Ее-то в итоге своей «истории» и осознает Павел Петрович; а это сознание обесценивает в его глазах вслед за служебной карьерой и светскими успехами и все практические усилия человека по улучшению личных или общественных условий своего существования. И Павел Петрович, поселившись в деревне брата, где почти не общался с соседями, по существу, не жил, а ждал неминуемого конца. «Да он и был мертвец» (7, с. 154), — говорит о нем повествователь романа.

Некогда жизнелюбивый и преуспевающий молодой человек, Кирсанов-старший, столкнувшись с непостижимой загадкой любви, связал ее, как ранее герой «Фауста», с теми общими «тайными силами, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу».

Вот это миропонимание и определенное им поведение, свойственное тургеневскому «современному человеку» в целом, и отвергает в своих теоретических схватках с Павлом Петровичем Евгений Базаров. Отвергает не в качестве только атеиста в духе Людвиг Фейербаха, растворившего, по его собственным словам, «теологию в антропологии», хотя Базаров и разделяет тезис этого философа о якобы природном однообразии всех людей, нарушаемом лишь «дурным воспитанием», «безобразным состоянием общества» и иными внешними причинами. «Все люди, — заявляет он Одинцовой, — друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат». И не в качестве союзника немецкого естествоиспытателя и физиолога Людвиг Бюхнера (это его книгу «Stoff und Kraft» — «Материя и сила» он рекомендует «на первый случай» Николаю Петровичу вместо чтения Пушкина), подменившего психологию и челове-

ческую духовность физиологией, хотя Базаров и относит даже честность к ощущениям.

В этих и подобных им случаях Базаров скорее вызывает у своих слушателей недоумение («Васька, слышь, — как бы отвечает ему крестьянский мальчишка, — барин говорит, что мы с тобой те же лягушки. Чудно»), а то и законную иронию (например, у Николая Петровича, который, прочитав «пресловутую брошюру Бюхнера», заметил: «Либо я глуп, либо все это вздор»), чем утверждает новое целостное воззрение на мир. Между тем сила Базарова как мыслителя в обладании миропониманием именно этого типа. И это не что иное, как позитивизм.

Последнее понятие на страницах «Отцов и детей» непосредственно не упомянуто ни разу. Но следует помнить, что как особое идейное течение позитивизм (от лат. *positivus* — положительный) оформился в Западной Европе с публикацией знаменитого труда его основателя Огюста Конта «Курс позитивной философии» (1830—1842). И по меньшей мере с начала 1847 г., когда континанство активно обсуждается в переписке Белинского, был хорошо известен Тургеневу. С этого же года Конт устраивает в Париже ряд конференций и конгрессов, способствующих широкой пропаганде его идей и распространению их в Великобритании (Дж. Милль, Г. Сненсер), в США, а также и в России (Д.И. Писарев, Н.К. Михайловский, П.Л. Лавров и др.).

Пафос позитивизма как способа познания мира (и действия в нем) определялся его принципиальной оппозицией к метафизической (прежде всего — немецкой классической) философии с ее потусторонними и априорными (трансцендентальными) первопричинами всего сущего (Божеством, Мировой Душой, Абсолютной Идеей) и противопоставлением ей знаний (при этом и в их возможном синтезе), открытых конкретными отраслями науки, в особенности экспериментальным естествознанием и социологией. Претензия «гегелистов» (в широком смысле слова) на обладание истиной абсолютной у позитивистов сменилась утверждением совокупности истин относительных; мышление отвлеченно-умозрительное — основанным на анализе фактов, положительным; идеализм — «реализмом»; Бог (или Мировая Душа, Абсолютная Идея) — апофеозом Человечества и Человечности⁴. В последнем случае О. Конт объективно смыкался с Л. Фейербахом как автором атеистической «Сущности христианства» увидевшей свет, кстати, в том же 1842 г., что и последние

⁴ *Конт О.* Призыв к консерваторам. Цит. по: Любак де Анри. Драма атеистического гуманизма. Милан; Москва, 1997. С. 121.

части «Курса позитивной философии». Вообще в своей антиметафизической направленности позитивизм оказался своеобразным катализатором и синтезатором соответствующих тенденций в послегегелевской философской и естественно-научной мысли Европы, а также и в настроениях немалой части ее молодого поколения. Как свидетельствовал, например, Джузеппе Мадзини, новая молодежь «отвергает Бога <...> веру в некий закон разумного промысла, отвергает все великое, прекрасное, святое в этом мире, всю подвижническую традицию великих религиозных мыслителей, от Прометея до Христа, от Сократа до Кеплера, чтобы преклониться перед Контом, Бюхнером...»⁵.

В России в качестве необходимой «реакции теологическому вмешательству в науку», стремящейся (насколько успешно — это другой вопрос) освободить ее «от признаков трансцендентализма и *théologie* (богопознания. — *В.Н.*), показать границы ума, в которых его деятельность плодотворна, оторвать его навсегда от всего фантастического и мистического...», рассматривает континанство в письме от 17 февраля 1847 г. В.П. Боткину уже Белинский⁶.

Бранным в его устах словом «романтизм» — в значении «гниль», «чепуха» — аттестует отвлеченно-метафизическую философию («Куда нам до этих отвлеченностей») в споре с Павлом Петровичем Кирсановым и тургеневский Базаров, называющий себя Одинцовой, пусть и не без некоторой иронии, «человеком положительным». И действительно, в основе своей мировоззренческой позиции он не эклектик, взявший понемногу у Л. Фейербаха, Л. Бюхнера, Макса Штирнера или Н. Добролюбова, а мыслитель системный, на что пронизательно указал в своей разборе «Отцов и детей» еще М.Н. Катков. Ведь Базаров «вовсе не о том хлопочет, чтобы стать специалистом по той или другой части; он занимается естественными науками более в качестве мудреца, в интересе первых причин и сущности вещей. Он потому занимается этими науками, что они, по его мнению, прямо ведут к решению вопросов об этих первых причинах. Он уже заранее уверен, что естественные науки ведут к отрицательному решению этих вопросов, и они ему нужны как орудие уничтожения предрассудков и для вразумления людей в той вдохновительной истине, что никаких первых причин не имеется...»⁷. С Базаровым, считал Катков, в Россию пожаловал «дух нового времени,

завоевывающий себе одну область за другой», — это «дух исследования, <...> положительного знания»⁸. За признание главного героя «Отцов и детей» позитивистом говорит и восприятие его Д.И. Писаревым (а также А. Герценом и кн. П. Кропоткиным) как идеологом русского «реализма» и «опытного» знания, т.е. преломленного с учетом условий и насущных задач русского общества 1860-х гг. континанства. В статьях «Базаров» (1862), «Реалисты» (1864), «Мыслящий пролетариат» (1865) Писарев, в отличие от деятелей «Современника», тургеневского «демократа» не принявших, дал апологетическую оценку воззрений Базарова и в дальнейшем лишь сожалел, что Тургенев в своем творчестве к герою подобного типа не возвращался. Но — и это важно помнить — Базаров позитивист не в узкофилософском, а в том обширном культурологическом смысле, которое данное идейное движение приобрело и у Писарева, и у большинства разделявших его российских «шестидесятников».

Итак, в своей основе конкретно-исторический конфликт «Отцов и детей» состоит в противоборстве полярно несхожих миропониманий: метафизического, свойственного Кирсановым как «людям сороковых годов», и позитивистского, отличающего Базарова как человека годов шестидесятых.

В качестве «реалиста» Базаров в корне отвергает исповедуемую его антагонистами метафизику и мистику любви, природы, искусства, российского народа, а также пессимистический тезис о бессилии личности как перед косными общественными обстоятельствами («средой»), так и неподвластными ей законами бытия.

«Базаров, — говорит романист, — был великий охотник до женщин и до женской красоты, но любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительной дурью, считал рыцарские чувства чем-то вроде уродства или болезни и не однажды выражал свое удивление: почему не посадили в желтый дом Тоггенбурга со всеми миннезингерами и трубадурами?» (7, с. 87). В ответ на рассказанную ему историю любви Павла Петровича к княгине Р. он возмущенно заявляет: «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения» (7, с. 34). Ссылаясь на данные научного опыта («Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться <...> загадочному взгляду?») Базаров-теоретик начисто отказывает любви в каких бы то ни было высших устремлениях, тайнах и трагических значениях, ограничивая ее лишь физическим влечением полов друг

⁵ Цит. по: Любак де Анри. Драма атеистического гуманизма. С. 152.

⁶ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 12. С. 329.

⁷ Катков М.Н. О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева // Антология по истории русской критики второй половины XIX века. Составитель Мария Рев. Budapest, 1993. С. 46.

⁸ Там же. С. 47.

к другу. «Нравится тебе женщина, — говаривал он, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась».

В статье о «Записках охотника» мы цитировали знаменитое стихотворение Ф.И. Тютчева: «Не то, что мните вы, природа; / Не слепок, не бездушный лик — / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...» и т.д. Восходящее к «натурфилософии» Ф. Шеллинга, оно поэтически воплотило метафизическое восприятие природы как цельного, живого организма — «самостоятельной реальности», проникнутой особой гармонией отдельного и целого. Разделяемое Тургеневым, героями его новелл 1850-х гг., оно в «Отцах и детях» обусловило и «сочувствие» с природой таких оппонентов Базарова, как Николай Петрович Кирсанов и Аркадий. Между тем сам он, пытающийся природу «анатомическим ножом» (С. Раич) и постигающий внутренние процессы ее созданий через микроскоп, видит в ней лишь механистическое единство разнороднейших существ и явлений, а также средство для утилитарных человеческих целей. На вопрос Аркадия «И природа пустыяки?» Базаров отвечает: «...пустыяки в том значении, в каком ты ее понимаешь. Природа не храм, а *мастерская*, и человек в ней работник» (7, с. 43. Курсив наш. — В.Н.).

Чужд герой «Отцов и детей» и метафизической апологии искусства, обусловленной его трактовкой в немецкой классической эстетике. Согласно ей, художник (писатель, живописец, музыкант и т.д.) не просто подражает или отражает окружающую его реальность, а силой «творящей фантазии» (Белинский) созидает реальность эстетическую, призванную гармонически объединить несовместимые в практическом бытии человека его материальные устремления с духовными, относительные (конечные) — с абсолютными (вечными), действительность — с ее идеалом. И тем самым в рамках эстетического переживания художественного произведения примирить читателя, зрителя, слушателя с существующей несовершенной жизнью. Однако «положительно» мыслящий Базаров не признает ни абсолютно-вечных духовных начал бытия, ни потребности личности в них. «Скажите, — спрашивает его Одинцова, — отчего, даже когда мы наслаждаемся, например, музыкой, хорошим вечером, разговором с симпатическими людьми, отчего все это кажется скорее намеком на какое-то безмерное, где-то существующее счастье, чем действительным счастьем, то есть таким, которым мы сами обладаем? <...> Или вы, может быть, ничего подобного не ощущаете?» (7, с. 96). «Вы знаете поговорку, — возражает на это Базаров: — “Там хорошо,

где нас нет”... А мне в голову, точно, такие мысли не приходят» (7, с. 96).

Отрицая метафизическое начало и в искусстве, Базаров в духе русского «разрушителя эстетики» Д. Писарева измеряет его мерой прямой пользы, которую из него можно извлечь. Но при таком подходе к нему и «Рафаэль гроша медного не стоит...», а «порядочный химик (врач, анатом, физиолог и т.п. — В.Н.) в двадцать раз полезнее всякого поэта», будь он и сам Пушкин.

Уже герой тургеневского «Фауста» пришел к выводу о неодолимой зависимости личности от «тайной игры судьбы, которые мы, слепые, величаем случаем». «Мы все, — заключал он, — должны смириться и преклонить головы перед Неведомым». В «Отцах и детях» «во власти» тех же «тайных, для нее самой неведомых сил» пребывала, как мы помним, княгиня Р., которая то пренебрегала ими и тогда «с увлечением предавалась всякого рода удовольствиям», то, пытаясь, очевидно, смягчить их, «по ночам плакала и молилась <...> или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем». Но не умолив эти силы и не покорившись им, безвременно «скончалась <...> в состоянии, близком к помешательству» (7, с. 30, 32). Позицию полного и осознанного смирения перед ними занял, однако, в итоге своей несчастной любви к княгине Павел Петрович Кирсанов.

Совершенно иначе решает вопрос об отношении человека и любых обстоятельств до исхода его романа с Одинцовой Базаров. «А что касается до времени, — гордо заявляет он, — отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня» (7, с. 34). Здесь «время» — не только совокупность социальных, материальных, бытовых условий жизни, словом, среда в конкретно-историческом смысле этого понятия. Ведь Базаров отвергает и Бога, следовательно, и сомасштабные ему сверхреальные силы (Провидение, Рок, Судьбу), на место которых ставит Человека и человеческую волю, в данном случае — собственную. Уже Павел Петрович не без оснований говорил о «почти сатанинской» гордости своего оппонента. Позднее «вся бездонная пропасть базаровского самолюбия» открывается и Аркадию Кирсанову. Именно в тот момент, когда в ответ на слова Базарова «Ситниковы нам необходимы. <...> Не богам же <...> горшки обжигать!» он подумал: «Мы, стало быть, с тобою боги? То есть ты бог, а олух уж не я ли?».

Мы уже приводили суждения Базарова о русском народе, для последнего явно не лестные. Но причина их все-таки не в презрении этого героя к народу, от которого он не отделяет и себя («Да <...> — он русский, а разве я сам не русский?»), а в отрицании им той народной таинственности, на которой настаивает

в этот момент метафизик Павел Кирсанов, утверждая: «Нет, русский народ не такой, каким вы его воображаете. Он *свято* чтит предания, он — патриархальный, он не может жить *без веры*» (7, с. 49. Курсив наш. — *В.Н.*). Для Базарова люди из народа, как и наемные крестьяне на «ферме» Николая Петровича, могут быть толковыми и глупыми, «отъявленными ленивцами» и смысленными тружениками, но никакой загадки он в них до определенной поры не видит.

Основоположники позитивизма считали его той «истинной философией», которая одна «в силах освободить нас, то есть подчинить нас неизменным и постижимым законам, что освобождает от всякого личного владычества и подчинения»⁹. Из убеждения в том, что все в мире постижимо, объяснимо и подвластно человеку, исходит в своем миропонимании и Базаров.

Неколебимая уверенность главного героя «Отцов и детей» в своей правоте объясняет и его очевидное для читателя идейное, а с ним и психологическое превосходство над хозяевами Марьиной, в особенности Павлом Петровичем. Не Базаров, а Кирсанов-старший раздражается в спорах с оппонентом, признаваясь, что возненавидел «этого лекаришку». Он же, подозревая, «что Базаров не уважает его, что он едва не презирает его — его, Павла Кирсанова», в своем уязвленном самолюбии честит противника «нахалом, циником, плебеем» и «шарлатаном», который «и в физике недалеко ушел». И, напротив, Базаров, а не Павел Петрович владеет ситуацией во время их уже физического поединка — дуэли на десяти шагах, где Базаров, впервые взявший пистолет в руки, одерживает верх над славившимся в молодости «ловкостью и смелостью» офицером, так как без промаха отвечает на выстрел промахнувшегося противника, вынужденного к тому же прибегнуть к его врачебной помощи.

Идейная победа позитивиста-шестидесятника над метафизиком сороковых годов явилась, заслугой, впрочем, не только главного героя романа. Тут сказалась немалая солидарность с ним и самого Тургенева, специально подчеркнувшего в статье «По поводу “Отцов и детей”», что, «за исключением воззрений Базарова на искусство», он «разделяет почти все его убеждения». Вне сомнения, совершенно искреннее, это признание вполне понятно в свете важнейшего противоречия всего тургеневского творчества. Автору лиро-эпической поэмы «Андрей» (1846), рассказа «Гамлет Шигровского уезда» (1849), философско-психологиче-

⁹ *Тиме Г.А.* Немецкая литературно-философская мысль в контексте творчества И.С. Тургенева. С. 76.

ских повестей 1850-х гг., «Рудина» и «Нови» всегда был родствен герой так называемого «слабого» (П. Анненков) типа: занятый собой и подверженный рефлексии, но нравственно чуткий и бескорыстный человек, устремленный, по словам писателя, к тому «высшему, что привлекает и пугает» одновременно. В «Отцах и детях» его вариантом стал Павел Кирсанов, в изображении которого Тургенев, по собственному признанию, тем не менее «погрешил против художественной правды и пересолит», «так как довел почти до карикатуры его недостатки, сделал его смешным». Однако неизменным в тургеневском творчестве оставалось и «желание освободиться от страдающего рефлектирующего Я — либо путем признания безусловной ценности бесконечного <...>, либо же, наоборот, отказа от метафизической (бесконечной) сущности человека, утверждения его лишь как земного, конечного явления»¹⁰. В «Отцах и детях» до определенного времени господствует вторая тенденция. Создавая Базарова, Тургенев отдавал дань и тем гордым и дерзким началам своей самоценной личности, отзвук которых мы слышим в следующих, уже однажды цитированных словах его из письма 1847 г. к Полине Виардо: «Я предпочитаю (Богу. — *В.Н.*) Прометея, — я предпочитаю сатану — образец бунтаря-индивидуалиста. Пусть я всего лишь *атом*, но все-таки я сам себе господин, я хочу истины, а не спасения, я жду его от *собственного ума* а не от Благодати» (П. Т. 1, с. 244. Курсив наш. — *В.Н.*).

Как известно, «беспокойный и тоскующий Базаров (признак великого сердца)», «несмотря на весь его нигилизм», чрезвычайно понравился Достоевскому, так помянувшему его в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), а ранее уведоившему о своем впечатлении и самого Тургенева (письмо не сохранилось). Будущий автор Раскольников, инженера Кириллова, Ивана Карамазова, очевидно, увидел в тургеневском бунтаре против любых авторитетов и предтечу и драму своих богоборцев. Но в качестве тоскующего Базаров мог быть истолкован лишь в целостности его образа. Что же касается Базарова периода конфликта с Кирсановыми, то в известной симпатии к нему Тургенева («Если его не любят, — писал он 10/22 апреля 1862 г. Герцену, — как он есть, со всем его безобразием — значит я виноват...») отразились те черты собственного мирозерцания писателя, которые объективно сближались с позитивистскими.

В любом случае в рамках первого конфликта романа Базаров — несомненный победитель.

¹⁰ *Тиме Г.А.* Указ. соч. С. 89.

Антагонизмом противоположных миропониманий конфликт анализируемого романа Тургенева, однако, отнюдь не ограничен. С завязкой (в гл. XV) и последующим развитием отношений Базарова с Одинцовой конкретно-историческая коллизия «Отцов и детей» уступает место коллизии, по мысли художника, вечной, онтологической. Дело в том, что в рамках отношения полов Базаров уже на деле сталкивается с теми сверхсоциальными стихиями бытия, власть которых над человеком он дотоле столь успешно отрицал в качестве теоретика. А тургеневский герой не мог избежать глубокого чувства к женщине, как того хотели бы некоторые исследователи романа, видевшие в любви Базарова нечто противоположанное его «демократизму» и «революционности». Но «гордец», «заносчивый человек», Базаров не просто умен, смел, широко образован, он — неординарная личность, следовательно, согласно Тургеневу, в своих человеческих запросах максималист, пусть это до поры и неведомо ему самому. Он находит «справедливым» условие Одинцовой: «Жизнь за жизнь. Взял мою, отдай свою, и тогда уже без сожаления и без возврата. А то лучше и не надо» (7, с. 93).

Но что же открыла герою «Отцов и детей» его rendez-vous с любовью? И как повлияло это открытие на его жизненную участь? Ведь узнанное Базаровым и его последствия оказались для него воистину судьбоносными.

Прежде всего Базаров не просто разумом, а всем своим существом ощутил не физиологическую, как ему думалось, а таинственно-стихийную, т.е. именно метафизическую, природу любви. И причиной тому были не некие чары Одинцовой, женщины, в отличие от загадочной княгини Р., со «спокойным и умным, именно спокойным, а не задумчивым» обликом, рассудительностью и строгим порядком «у себя дома и в жизни», а само это сверхрациональное чувство. Ибо, захваченный им, недавний рационалист Базаров признается Анне Сергеевне: «...я люблю вас глупо, безумно...» (курсив наш. — В.Н.).

Затем Базаров обнаружил: с любовью в него «что-то другое <...> вселилось, что он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость» (7, с. 87), и он, гонитель «романтизма», «с негодованием сознавал романтика в самом себе». Говоря иначе, и у Базарова, как некогда у Павла Петровича, любовь пробудила дремавшие дотоле метафизические запросы и такие же вопросы. Обретя для героя уже не теоретический, а живой насущный интерес, они вместе с отношениями полов захватывали в свою орбиту и онтологические отношения личности

с природой (мирозданием), народом, красотой (гармонией) высшего искусства, наконец, с обстоятельствами.

В знаменитой сцене под стогом сена (гл. XXI) Базаров с горечью констатирует: «...я вот лежу здесь под стогом... *Узенькое местечко*, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с *остальным пространством, где меня нет* и где дела до меня нет; и *часть времени*, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед *вечностью*, где меня не было и не будет... А в этом *атоме*, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, *чего-то хочет* тоже... Что за безобразие!» (7, с. 119. Курсив наш. — В.Н.). Ход мысли героя здесь тот же, что и в аналогичном рассуждении Тургенева из его письма от 31 марта/12 апреля 1864 г. к А.А. Фету: «Вы только обратите внимание, — говорит романист, на следующий рисунок

вечность *a* вечность

Точка *a* представляет то кратчайшее мгновенье — се *rassourci d'atome* (то сокращение атома. — В.Н.), как говорит Паскаль, — в течение которого мы живем; еще мгновенье — и поглотит нас немая глубина нихтзейна (небытия. — В.Н.)...».

Временное и пространственное ничтожество смертного человека перед ликом вечного и бесконечного природно-космического мира уподобляет его жизнь мгновенному сокращению атома, но ведь этот атом с живой плотью и кровью, сознающий и ощущающий и себя и Вселенную, в масштабе которой он столь ничтожно мал. И если, например, родители Базарова, по его словам, о таком их ничтожестве «не беспокоятся», «оно им не смердит», то у него это безобразие» вызывает «скуку да злость» — на несправедный, однако же, как отныне ясно ему, неподвластный человеку закон мироздания.

В свете этого печального открытия и для Базарова, как ранее для Павла Петровича Кирсанова, теряет смысл его практическая деятельность по улучшению своих или общенародных условий существования. И он в ответ на призыв Аркадия Кирсанова «способствовать» тому, чтобы и у «последнего мужика» была «такая славная, белая изба», как у «старосты Филиппа», к вящему недоумению его отдельных комментаторов, заявляет: «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?*» (7, с. 120. Курсив наш. — В.Н.).

Раньше Базаров иронически реагировал на мистериализацию русского народа в устах Кирсанова-старшего. Как внук человека, пахавшего землю, он не чувствовал границы между народом и собой, а в качестве позитивиста лишал его «священнейшие верования» и предрассудки загадочности. Но вот в исходе дуэли с ним Павел Петрович спрашивает, что, по его мнению, думает о них крестьянин, случайно оказавшийся свидетелем поединка. И слышит в ответ базаровское: «Кто ж его знает! <...> Русский мужик — это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклифф. Кто его поймет? Он сам себя не понимает» (7, с. 147. Курсив наш. — В.Н.).

Это было сознанием не столько социального, сколько духовно-психологического различия Базарова с народной массой, открывшегося теперь герою «Отцов и детей». И подтвердившегося в предпоследней главе произведения, где Базаров говорит с крепостным крестьянином его родителей о крестьянской общине («Ты мне растолкуй, что такое есть ваш мир?»), в которой и русские славянофилы (братья Константин и Иван Аксаковы, Ю. Самарин), и русские революционеры (Герцен, Чернышевский, Добролюбов) усматривали сокровенные нравственно-этические идеалы русского народа. «Увы, — комментирует указанный эпизод романист, — <...> умевший говорить с мужиками Базаров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем) <...> и не подозревал, что он в их (крестьян. — В.Н.) глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового...» (7, с. 173).

Мы помним, как уверенно герой романа декларировал свою свободу от «времени». Эта уверенность была поколеблена уже с начала его отношений с Одинцовой («Каким я смиренным стал...»), накануне признания которой Базаров и прямо замечает, что «будущее» «большой частью от нас не зависит». Словами же «Я нужен России... Нет, видно не нужен» (7, с. 183), произнесенными в его предсмертный час, он фактически признает торжество обстоятельств над собою. Это и понятно: если «каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно перед ним разверзнуться может», то личность, захваченная метафизическими притязаниями, невольно приближает этот изначальный трагический удел, оказываясь одновременно чужой, лишней для обычной жизни. Да и сама перестает ею дорожить.

Таков в итоге своего столкновения с любовной стихией и Базаров. «Расклеилась машина», — говорит он, покидая усадьбу Одинцовой, о себе, и это надо понимать так, что прежнего Базарова — убежденного позитивиста, отрицателя бытийных тайн — уже нет. Правда, герой и теперь стремится отвлечься от них —

работой («Базаров работал упорно и угрюмо...»), немудреным флиртом с Фенечкой. Однако вскоре, когда надежды Базарова одолеть мистику любви окончательно рассеялись, «с него соскочила» и «лихорадка работы», сменившись «тоскливой скукой и глухим беспокойством. Странная усталость замечалась во всех его движениях, даже походка его <...> изменилась» (7, с. 171). Равнодушием отвечает он и на попытки своего отца развеять тоску сына «политическими намеками» «по поводу близкого освобождения крестьян, о прогрессе» и т.п. (7, с. 172).

В год публикации «Отцов и детей» Тургенев писал графине Е.Е. Ламберт: «Не страшно мне смотреть вперед — только сознаю я совершение каких-то вечных, неизменных, но *глухих и немых* законов над собою — и маленький писк моего сознания так же мало тут значит, как если б я вздумал лепетать: “я, я, я”... на берегу невозвратно текущего океана. Муха еще жужжит — а через мгновенье — тридцать, сорок лет тоже мгновенье — она уже жужжать не будет...» (Курсив наш. — В.Н.).

Под знаком и господством тех же всемогущих онтологических сил проходит остаток дней и Базарова. Это не силы милосердного христианского Бога, участие которого гордый тургеневский герой отверг и на смертном одре («Когда его соборовали <...>, один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника <...> что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на помертвелом лице». — 7, с. 183). Это безликие и бездушные силы Неведомого и Судьбы. И если Тургенев уподобляет перед ними себя мухе, то и Базаров, лишь на первый взгляд случайно (порез пальца при вскрытии тифозного трупа), а на деле фатально настигнутый ими («Со мною кончено. Попал под колесо»), видит себя уже не богоравным гигантом, а «червячком полураздавленным».

Обреченный смерти герой «Отцов и детей» не пожелал проститься с Аркадием Кирсановым и вообще не вспомнил своего идейного антагониста Павла Петровича. Между тем постижение и Базаровым «трагического значения любви», а с нею и жизни в целом существенно изменяло его прежнее отношение с последним. Помните, прослушав «историю» Кирсанова-старшего, он заявил: «...человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви и когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, этакой человек — не мужчина, не самец» (7, с. 34). Однако будь Базаров в этот момент прозорливее, повесть «погибшей жизни» Павла Петровича явилась бы для него предвосхищением-предсказанием того, что вскоре произойдет и с ним. В самом деле: Павел Петрович в «мо-

лодости был самоуверен, немного насмешлив и как-то забавно желчен — он не мог не нравиться»; нравился (Фенечке, Дуняше) и Базаров, лицо которого, оживлявшееся «спокойной улыбкой», выражало «уверенность и ум». «Блестящая карьера» ожидала первого и «великая будущность» — второго. Вместе с тем и для Базарова, как ранее для Кирсанова-старшего, со случайной встречей (и также на бале) с женщиной, которую он полюбит тоже страстно и навсегда, все переменялось. И он, «как отравленный», станет «бродить с места на место» (из имени Одинцовой в деревню стариков-родителей, оттуда через три дня снова в Никольское, потом в Марьино и опять в Никольское, к родителям), утратит интерес к привычным занятиям и жизни, которая сменится той же, что и у Павла Петровича, неприкаянностью и, наконец, сходным же духовным угасанием. Кирсанов-старший, открыв некогда для себя власть Неведомого, перед ним смирился. Базаров, героически встретивший самую смерть, как будто (потому что действительно он за жизнь не борется) не смирился. Однако происходящей в нем внутриличностной борьбой метафизика с позитивистом сломлен. Что зафиксировано честно, сказав о себе: «наш брат, самоломанный».

Теперь можно ответить и на вопрос о роли каждой из двух коллизий «Отцов и детей» в романе и их связи между собой.

Как уже говорилось, из разыгравшегося в Марьине мировоззренческого столкновения с «гегелистами» Базаров вышел победителем. В имени Одинцовой с воздвигнутым в его саду подобием «греческого портика» (намек на античную трагедию, в которой герой был побеждаем *Роком*) Базаров оказался действующим лицом онтологической драмы. И покидал Никольское, по его выражению, «прибитым» («А нас <...> прибили...»). В качестве «реалиста» он игнорировал Судьбу или в своем самосознании даже занимал ее место («Всякий человек сам себя воспитать должен...»). Как личность с пробудившимися метафизическими (идеальными) запросами, он, напротив, не мог, вслед за Павлом Кирсановым, миновать ее и в свой черед становится ее жертвой. Конкретно-исторический конфликт «Отцов и детей» был в Западной Европе и России середины XIX в. общественно актуален. Но по влиянию на жизненные участи Павла Петровича и Базарова он стал только частным; в то время как постигший тех же персонажей конфликт бытийно-философский — главным и определяющим.

Именно таково их взаимоотношение в том событии романа, которому он обязан своим композиционно-смысловым единством и которое с этой стороны, к сожалению, не привлекало

должного внимания исследователей. Говорим о *дуэли* — сцене, расположенной строго посередине между основными сюжетными эпизодами произведения: четыре из них (Базаров в Марьине; в губернском городе; у Одинцовой; в родительском доме) ей предшествуют и четыре же (в Никольском; в деревне родителей; болезнь; смерть Базарова) совершаются за ней.

Это и конфликтный узел произведения. Дуэль завершала и исчерпывала его первую коллизию, ибо после поединка Базаров навсегда расстанется с братьями Кирсановыми и с Аркадием. Она же, ставя Павла Кирсанова и Базарова в ситуацию жизни и смерти, тем самым выявляла не отдельные и внешние, а *сущностные* качества того и другого. Ведь и привел участников дуэли к ней не «постоянный антагонизм» их «взаимных воззрений» — так дело представляется лишь простодушному Николаю Петровичу. Истинная ее причина — Фенечка, в чертах которой Кирсанов-старший находил сходство с его роковой возлюбленной и которую он тайно также любил. Подсмотрев дерзкий базаровский поцелуй Фенечки, Павел Петрович был оскорблен не в своих убеждениях или сословных предрассудках, а в святая-святых его целостной индивидуальности. Но и Базаров пришел на поединок не теоретиком-позитивистом только, а человеком, уже искусственным глубоким сердечным опытом. Словом, уровень, на котором встретились дуэлянты, был в своей основе не преходящим, а онтологическим.

И тут обнаружилось, что непримиримость миропонимания Павла Кирсанова и Базарова («Впрочем, — заявлял перед поединком первый из них, — мы друг друга понять не можем; я по крайней мере не имею чести вас понимать») не мешает им сблизиться и объединяться психологически — в качестве *личностей*, которыми они были оба. Заметьте: с исходом дуэли Кирсанов-старший впервые признает человеческое благородство («Вы поступили благородно...») Базарова; с ним он теперь «смеялся и шутил», а узнав об отъезде, «пожелал его видеть и пожал ему руку» (7, с. 149). Герои сходятся в суждениях о русском мужике (народе), отчасти и аристократии («Я начинаю думать, — говорит Павел Петрович, — что Базаров был прав, упрекая меня в аристократизме». — 7, с. 153) и сообща противостоят остальным обитателям Марьино, погруженным в иную, чем они, сферу интересов и чувств.

«О прошлом вспоминать незачем», — считает со своей стороны и Базаров, как бы констатируя этим объективное типологическое родство с Кирсановым-старшим, которое выявилось былым оппонентам в результате дуэли. И которое — с трагическим развитием любовной истории Базарова — будет в «Отцах

и детях», как мы видели, возрастать. Ведь оба эти героя в равной мере горды, страстны, в жизненных притязаниях максималисты. Оба не поняты и одиноки даже среди любящих их и любимых ими родных и близких. Оба обречены на горький удел бессемейных бобылей (вспомним, что Марьино, где проживал Павел Петрович, среди крестьян именовалось «Бобыльим хутором»). Стремления обоих к полноте бытия разрушены глухими, враждебными личности силами и окончились довременным крестом — в тургеневском творчестве символом и обреченности человека, переросшего потребности посредственности. Серый деревянный крест на могиле Базарова; крестом, «горько стиснув губы», осеняет себя влачащий свои дни за границей пятидесятилетний Павел Кирсанов.

Так центральные мужские персонажи «Отцов и детей», противники-антиподы в пределах конфликта преходящего, оказывались — по завершении их коллизии с «темными и глухими» законами мироздания — людьми, в сущности, наиболее друг другу близкими — собратьями по судьбе. Она уравнила Евгения Базарова с Павлом Кирсановым в итоге постижения им «трагического значения любви», ставшей и для него трагедией всей его жизни.

Как относится Тургенев к другим лицам романа, исключая пародийных «союзников» Базарова Ситникова и Кукшину, выдержанная саркастическая характеристика которых не оставляет на этот счет никаких сомнений? И каково место в системе персонажей «Отцов и детей» Николая Петровича и Фенечки, Аркадия и Кати, Анны Одинцовой — людей, в эпилоге произведения, в отличие от Базарова, здравствующих, а на фоне неприкаянного Кирсанова-старшего и благополучных? Ответить на эти вопросы тем желательнее, что неискушенный читатель романа порой принимает за его главного (и даже положительного) героя не гордого и трагического Базарова, а скромного Николая Петровича, старающегося, по его словам, «стать в уровень с современными требованиями» и своим размежеванием с крестьянами, заведением вольнонаемной «фермы», действительно, улучшившего быт своих крепостных, а женитьбой на мещанке Фенечке и собственный — семейный. Но есть ли для этого основания?

Вот метафорический контекст, окружающий хозяина Марьино — человека с «чертами <...> маленькими, приятными, но несколько грустными» — при первом его появлении в произведении: «Николай Петрович поник головой и начал глядеть на ветхие ступеньки крылечка: *крупный пестрый цыпленок* степенно расхаживал по ним... <...> Толстый сизый *голубь* прилетел на до-

рогу и поспешно отправился пить в лужицу возле колодца» (7, с. 10. Курсив наш. — В.Н.).

У Павла Петровича был «орлиный взгляд», а в его облике — «стремление прочь от земли». Его «хроменький» брат, уже в детстве заслуживший «прозвище трусишки», напротив, подобен домашнему голубю, нежному, но и робкому. Он робеет перед сыном и Базаровым и, «сочувствуя» природе, т.е. ощущая как влечение человека к ней, так и роковой разлад между ними, не пытается разрешить это противоречие и не подавлен им. Вот он «стал медленно ходить по саду, то задумчиво глядя себе под ноги, то поднимая глаза *к небу*, где уже роились и перемигивались звезды» (7, с. 56. Курсив наш. — В.Н.). Бесконечный космический мир и человек как крохотная и недолговечная, хотя и одухотворенная, песчинка в нем открываются его сознанию. Но, говорит повествователь, «он не старался уяснить самому себе свою мысль...». Не был он, как Кирсанов-старший и Базаров, и однолюбом, хотя и сетовал, что его счастливая жизнь с умершей женой не стала «вечною, неумирающею жизнью».

Под стать Николаю Петровичу и Фенечка — «молодая женщина лет двадцати трех, вся беленькая и мягкая, с <...> с детски пухленькими губками и нежными ручками», в комнате которой «пахло ромашкой и мятой», «горела лампадка перед большим темным образом Николая чудотворца», «на окнах банки с прошлогодним вареньем, тщательно завязанные», «под потолком <...> висела клетка с короткохвостым чижом». В отличие от загадочной для себя и окружающих княгини Р., Федосья Николаевна в своем человеческом потенциале вполне понятна: это домашняя хозяйка, чадолюбивая мать, в будущем — преданная жена и нянька супруга, но и только.

Не прочитавшая ни одной книги, «кроме Алексиса, или Хижины в лесу», писавшая «одно, много два письма в год», зато знавшая толк «в сушеные и варенье», патриархальная дворяночка Арина Власьевна Базарова — та же Фенечка в старости. Заполнив свое время повседневными занятиями, охами да ахами, она пребывает в духовном сне и, любя совершенно несхожего с ней сына, его несказанно боится. Робеет перед ним и Василий Иванович, не лишенный, впрочем, наивного самодовольства (гордится, что у князя Витгенштейна и у В. Жуковского пульс щупал и «знал наперечет» декабристов Южной армии) и в свой черед пытающийся не отстать от века.

«Такой же чудак, как и твой...», — говорит Базаров о своем отце Аркадию, и это совершенно верно. Вопреки имущественному различию (у владельцев Марьино «двести душ»; у Базаро-

вых — двадцать восемь) Николай Петрович с Фенечкой и Василий Иванович с Ариной Власьевной — пары нравственно родственные, видящие смысл своего существования в доступном им исполнении долга («Прежде всего надо долг исполнять...»). Николай Петрович облегчает, согласно своему разумению, положение крестьян; Базаров-старший в «шестьдесят лет хлопочет, толкует о «паллиативных» средствах, лечит людей».

Не высшими — метафизическими — запросами с неминуемой в этом случае онтологической драмой в конечном счете руководствуется в устройстве своей жизни и Аркадий Кирсанов. «Я теперь уже, — говорит он Кате, — не тот заносчивый мальчик, каким я сюда приехал <...>; я по-прежнему <...> желаю посвятить все мои силы истине; но я уже не там ищу свои идеалы, где искал их прежде; они представляются мне... гораздо ближе. До сих пор я не понимал себя, я задавал себе задачи, которые мне не по силам...» (7, с. 165). Всего лишь временный идейно-теоретический «попутчик» Базарова, Аркадий задумал «гнездо себе свить», уподобляясь не орлу и не голубю, а галке, по словам Базарова, «почтенной, семейной птице». Он легко освобождается от своей влюбленности в Одинцову, предпочитая последней ее юную, но волевою и домовитую сестру, в союзе с которой и преуспел: «сделался рьяным *хозяином*, и «ферма» уже приносит довольно значительный доход» (7, с. 186. Курсив наш. — *В.Н.*).

Один характерный штрих дополнительно оттеняет границу, разделяющую бывших друзей-«нигилистов». Помните, в ответ на монолог Аркадия о «сухом кленовом листе», сходном в падении «с движением бабочки», Базаров оборвал его просьбой не говорить красиво. Между тем он и сам, не изменив свой прежний взгляд на «искусство», в минуту предсмертной встречи с Одинцовой заговорил как поэт: «Ну, что ж мне вам сказать... <...> Скажу я лучше, что — какая вы славная! И теперь вот вы стоите, такая красивая... (ср. потом у А. Блока: «Когда вы стоите на моем пути, / Такая красивая...»). И еще: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...» (7, с. 182, 183). Что ж, Базаров был тогда к Аркадию несправедлив? Нет, справедлив. Потому что, хотя Аркадий и сравнивал в тот момент «печальное и мертвое» «с самым веселым и живым», он лично никакой печали не испытывал и поэтически эпигонствовал. Базаров же, элегически уравнявший свою личность с недолговечным светочем, правду и глубину этой метафоры подтвердил собственной ранней кончиной.

В согласии со своей рассудочной, преданной душевному спокойствию натурой устроила личную жизнь Одинцова. «Анна Сергеевна, — сообщает с иронией романист в эпилоге, — недавно

вышла замуж, не по любви, но по убеждению, за одного из будущих русских деятелей, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом <...> и холодного как лед. Они живут в большом ладу друг с другом и доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви» (7, с. 185).

Итак, ни один из перечисленных персонажей «Отцов и детей» ничем и ни в чем не превосходит центральных героев романа. Да они и не в состоянии претендовать на это, так как, в глазах писателя, это люди в их личностном потенциале дюжинные, усредненные и поэтому без усилий над собой и душевных драм минующие как высшие потребности человека, так и горестную за них расплату, которая избирательна: «неотразимо ожидает все, превышающее блаженную посредственность» (П. Т. 1. С. 158). Ни одному из них не угрожало и не угрожает *то rendez-vous* с любовью, которое было неминуемым в жизни такого *позитивиста*, каким был *русский* позитивист, стало быть, непременно жизненный *максималист* Евгений Базаров.

В системе персонажей произведения хозяева Марьины, Никольского и старики Базаровы в свой черед объединяются в группу, не социально, а психологически и нравственно, т.е. на собственном человеческом уровне, объективно противостоящую Базарову и Павлу Кирсанову. В этой конечной группировке действующих лиц «Отцов и детей» отразился и воплотился, по аргументированному мнению Галины А. Тиме, «философский конфликт тургеневского творчества: противостояние “обогащенной” личности <...> — безликому, всеобщему целому»¹¹.

¹¹ Тиме Г.А. Указ. соч. С. 92.

Любовь, природа и мироздание в художественном мире И.С. Тургенева

Художественный мир писателя-классика всегда содержит ряд образов особо крупной («концептуальной») смысловой емкости, порождающих у читателей наибольший рой ассоциаций и присутствующих не одному из его произведений, а всему творчеству. Это своего рода постоянные величины («константы») художников слова или, как предпочитают говорить литературоведы, их отличительная *концептосфера*.

У Тургенева в ряду таких образных концептов будут и *красота*, и *молодость*, и *искусство*, и свобода, и *юная девушка (молодая женщина)* особого душевного склада, и *счастье*, и *«современный человек»*, и *энтузиазм*, а также *рефлексия*, и *«право личности»*, а наряду с ним и *ее «долг»*, затем *небо и земля*, *«глухие и немые законы»* всемирного бытия, и *Судьба*, и *русский народ*, и *родина Россия*.

Однако на первом месте здесь окажутся *любовь, природа и мироздание* как сущности и ценности в тургеневском мире главенствующие и, сверх того, в значительной мере взаимосвязанные и взаимозависимые. Автор повестей «Первая любовь», «Вешние воды», романов «Дворянское гнездо», «Накануне» все-таки *прежде всего* «певец любви» и «певец природы», выступающей у него и метонимией мироздания.

С тургеневской любви в ее своеобразии и в ее исходе для ментально близких писателю его героев мы и начнем эту статью.

В жизни как самого Тургенева, так и его центральных литературных персонажей любовь занимает не только приоритетное, но поистине основополагающее место. Показательны уже общие тургеневские определения этой первичной человеческой симпатии. «Я полагаю, — говорил писатель Густаву Флоберу, — что только любовь вызывает такой расцвет всего <человеческого> существа, ничто другое, не правда ли?»¹ В апреле 1878 г. Тургенев (ему 60 лет, и его преследует призрак приближающейся кончи-

¹ Цит. по: Моруа А. Тургенев. М., 2001. С. 18.

ны) создаст стихотворение в прозе «Воробей», которое очень понравилось Л. Толстому и заканчивалось авторским утверждением: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь»². В других местах Тургенев назовет любовь «священным пламенем» и чувством, на котором «отблеск самой вечности».

Чрезвычайно характерна и тургеневская связь между любовью и художественным (поэтическим) творчеством. Вот какова она у Пушкина. «Прошла любовь — говорит он в «Евгении Онегине», — явилась Муза / И прояснился тёмный ум. / Свободен, вновь ищу союза / Волшебных звуков, чувств и дум». Радостные и мучительные перипетии любви, согласно Пушкину, затемняют созидательные способности художника, и, лишь освободившись от них, он вновь способен творить, в том числе и произведения о пережитых любовных «чувствах и думах».

А вот взгляд на ту же проблему автора «Отцов и детей». По свидетельству Софьи Андреевны Толстой, 60-летний Тургенев сказал ей, что перестал писать, потому что больше не влюбляется, да и никогда не мог писать иначе, чем в состоянии влюбленности: «Всякий раз, — пояснил он, — как я задумывал писать, меня трясла лихорадка любви. Теперь это прошло: я стар; я не могу больше ни любить, ни писать...»³.

При очевидной у Тургенева апологии самой любви как средоточия жизненных сил человека и главного стимулятора его к творчеству ее развитие и конечный итог у главных тургеневских героев и героинь уже ничего общего не имеют с благополучными окончаниями любовных отношений у персонажей даже таких выдающихся произведений предшествующей русской литературы, как «Капитанская дочка» А. Пушкина или «Семейная хроника» С.Т. Аксакова, не говоря уже о множестве (больше ста) семейных романов «во вкусе Лафонтена» (Пушкин), т.е. немца Августа Лафонтена (умер в 1831 г.), где всё и всегда начиналось или заканчивалось свадьбой.

На любви, возникающей между главными действующими лицами тургеневских повестей и романов, напротив, изначально лежит печать *внутреннего драматизма*, предсказывающего этим лицам неминуемое скорое расставание. В самом деле: сколько-

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Изд. 2. М., 1972. Т. 10. Сочинения. С. 142. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы (в сочинениях) и дополнительно литеры «П» — в письмах.

³ Воспоминания графини Толстой // Островский А.Г. Тургенев в записях современников. М., 1999. С. 317.

нибудь долгого счастливого союза, эротического или семейного, не возникнет ни у душевно потянувшихся друг к другу Алексея Петровича и Марии Александровны из «Переписки», ни у 25-летнего NN и грациозной 17-летней Аси из одноименной повести, ни у молодого русского дворянина Дмитрия Санина и очаровательной итальянки Джеммы из «Вешних вод», ни у волевого и решительного Евгения Базарова и Анны Одинцовой, которую Базаров, по его признанию, полюбил страстно («глупо, безумно») и, добавим мы, навсегда...

В чем причины этой неодолимой любовной драмы тургеневских героев?

Тут сразу надо *отклонить* ответ на этот вопрос в статье Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» (1858), написанной *по поводу* повести «Ася». Дело в том, что, сводя эти причины к якобы немужественности и нерешительности тургеневских мужчин (по классификации Чернышевского, даже не «дурных», а «дрянных натур»), выявляемых ими и в интимном свидании с полюбившими их девушками, *революционер* Чернышевский таким способом хотел дискредитировать своих реальных политических противников — дворянских *либералов-реформистов*.

Напротив, нельзя оставить без внимания эротическую двойственность, свойственную части мужских персонажей Тургенева, да в молодости и ему самому, как людям эпохи, уже весьма отличной в своих нравах от той, в которую формировались, например, пушкинский Петруша Гринев или аксаковский Алексей Багров.

В свои 25 лет Тургенев познакомился и на всю жизнь полюбил молодую, но уже знаменитую французскую оперную певицу Полину Гарсия (по мужу — Виардо), неизменно вызывавшую у него благоговейное поклонение. Уже зрелого человека глубокая дружеская симпатия сблизила его с тонкой ценительницей его творчества графиней Елизаветой Егоровной Ламберт; с 1873 г. и до ее смерти в 1878 г. в полевом болгарском госпитале он переписывался с баронессой Юлией Петровной Вревской, вдохновившей его на одно из самых проникновенных стихотворений в прозе. И на пороге седьмого десятка своей жизни пережил сильное увлечение высокоодаренной молодой актрисой Марией Гавриловной Савиной. А еще до встречи с Полиной Виардо стал героем так называемого «Премухинского романа» (по названию дворянского имения, где он развивался) с Татьяной Александровной Бакуниной, сестрой Михаила Бакунина, в 1830-е гг. фанатичным сторонником философии Гегеля, а впоследствии — таким же неистовым анархистом.

Отношения с Татьяной Бакуниной найдут отражение в тургеневской лирике, его поэме «Андрей», в рассказе «Андрей Колосов» и в повести «Переписка», но для самого Тургенева свою обязательность они утратят относительно скоро. Сам писатель объяснял это в 1842 г. Татьяне Бакуниной так: «Я никогда ни одной женщины не любил более Вас — хотя не люблю и Вас полной и прочной любовью...» (П., т. 1. С. 191).

Платоническая по преимуществу симпатия Тургенева к Бакуниной, возникшая в атмосфере бесед на отвлеченные философско-эстетические темы и прогулок в летних дворянских усадьбах, была влечением искренним, но всего лишь *духовно-идеальным*, а этого, как со временем осознал Тургенев, для гармонического и счастливого союза мужчины и женщины недостаточно.

Но, стремясь к любви полнокровной, отвечающей человеку в нерасторжимости его душевной и телесной сторон, Тургенев и часть его героев оказывались в другой крайности, невольно превращавшей их в пленников сугубо чувственной страсти и вызвавших ее женщин. Надо думать, именно она временно связывала Тургенева, в ту пору *студента* Берлинского университета, с белошвейкой его матери-помещицы Евпраксией Ивановой, позднее — с Феоктистой, красивой крепостной крестьянкой, принадлежавшей тургеневской сестре. Только физическая привлекательность гастролировавшей в Петербурге итальянской танцовщицы превратила в ее безвольного раба героя «Переписки», образованного и развитого Алексея Петровича. Та же участь на годы постигнет Федора Лаврецкого (роман «Дворянское гнездо»), Дмитрия Санина из «Вешних вод» и Григория Литвинова в романе «Дым».

Во всех этих случаях любовь открывается тургеневским героям в том, что намного позднее русский философ Николай Бердяев назовет «мистикой пола». Иначе говоря, огромной притягательностью для отдельных мужчин и женщин лиц противоположного им пола с сильно выраженной сексапильностью.

Это та неподвластная разуму мистика, которая в особенности заинтересует Достоевского (вспомним отношения главных героев романа «Игрок» и чувство Дмитрия Карамазова к Аграфене («Грушеньке») Светловой в «Братьях Карамазовых») и позднего Л. Толстого (в его повестях «Отец Сергей» и «Дьявол»).

Что касается Тургенева, то он наиболее ярко предвосхитил ее последующее литературное изображение в повести «Вешние воды», где душевно грубая и аморальная, но обладающая какой-то непостижимой властью над мужчинами госпожа Мария *Полозова* (от слова «полоз», намекающего и на *змею*, и на библейского

Змея-искусителя Евы) заключает со своим циником-мужем пари, что она соблазнит чистого и, главное, горячо влюбленного в достойнейшую девушку Дмитрия Санина, и это пари выигрывает, навсегда разлучив молодого человека с его возлюбленной. Опыт связи с такими женщинами скорее всего объясняет в повести «Первая любовь» и завет, с которым отец юного Вольдемара обращается к своему сыну: «Сын мой, бойся женской любви, бойся этого счастья, этой отравы» (6, с. 362. Курсив наш. — *В.Н.*).

Итак, одна из причин неизбежного расставания некоторых тургеневских героев и героинь, полюбивших или готовых полюбить друг друга, коренится, действительно, если не в их «обыденной распушенности» (как полагал французский биограф писателя Андре Моруа), то в иррациональности захвативших их половых влечений.

Было бы тем не менее большой ошибкой ограничить драматизм тургеневских отношений между мужчиной и женщиной только данной причиной. Потому что, согласно автору «Аси, подлинный источник любовных драм его героев таился в подспудном трагизме *самой* любви, как эти герои ее видят и жаждут в качестве «*современных людей*».

Ибо люди *этого* разряда не только отождествляют *чаемую ими любовь* со своим счастьем, но и понимают его очень необычно: как «*бессмертное счастье*» («Переписка»), «*безмерное, где-то существующее счастье*» («Отцы и дети»), «*полное, истинное счастье*» («Дворянское гнездо»), «*счастье потоком*» («Поездка в Полесье»).

Тут необходимо сделать отступление, пояснив, кого и почему Тургенев именует «современными людьми» — писателю, заметим сразу, самыми близкими и родственными.

В русской литературе художественный концепт «современный человек» был создан Пушкиным, который так назвал и заглавного героя своего романа «Евгений Онегин»; потом применительно к Григорию Печорину его повторил Лермонтов.

Тургеневский «современный человек», унаследовав такую частную черту этих предшественников, как склонность к рефлексии, зато весьма *углубил* главное их человеческое качество. Именно — развитое сознание своей индивидуальности и ее прав, а также отнюдь не ординарную ширь ее запросов.

Этому в огромной мере поспособствовала сама эпоха, в которую жил и творил автор «Отцов и детей» — так называемые 1860-е (точнее, период с 1855 г., когда умер Николай I, по конец 1860-х) и проведенные в их период великие либеральные реформы Александра II на западноевропейский лад. Расшатывая вековые феодально-патриархальные устои России, они раскрепощали и от-

дельного русского человека, ранее официально признаваемого и оцениваемого не по его индивидуальным способностям и заслугам, а *как частицу* того *сословия*, к которому он принадлежал по рождению, и месту, которое оно занимало в сословной иерархии. Понятно, что при такой оценке российский мещанин или крестьянин, будь они и семи пядей во лбу, никогда не уравнивались с дворянином или чиновником, даже если первый ничем не отличался от фонвизинского Скотинина, а второй — от гоголевского Сквозника-Дмухановского. По мере ослабления и распада сословной иерархии и патриархальной семьи все больше россиян преобразались в антропологические особи с крепнущим персональным началом.

Ни человек сословный, ни замкнутая только на самой себе человеческая особь, впрочем, еще вовсе не были собственно *личностями*, так как личность, по замечательно точной формуле Николая Бердяева, — «не часть и не особь; она — целое»⁴.

И чтобы сложиться в личность, современнику Тургенева следовало обогатить-«оцельнить» себя духовно-нравственными связями со *сверхиндивидуальными* общностями, но уже куда более обширными и свободными, чем патриархальная семья, сословие, даже все феодальное государство во главе с царем-«батюшкой». Такими общностями могли для него стать весь *народ, нация и родина Россия, общечеловеческая культура, природа, Божество, мироздание*.

Или любовь, понятая как *фокус и полнота* человеческого бытия, нечто соразмерное духовному Абсолюту Гегеля или «высшему синтезу жизни», как Достоевский определял Бога.

Вот к такой-то любви и равному ей счастью и устремлены всеми фибрами своих душ и сердец тургеневские «современные люди», отвергающие по этой причине счастье обычное (в их глазах «мелкое», «недостаточное»), которым довольствуется большинство их скромных соотечественников. Например, старшая сестра Марии Александровны из повести «Переписка» (она счастлива тем, что «мать семейства, любит мужа, муж в ней души не чает...»).

Сама же одинокая Мария Александровна заявляет: «А между тем <...> я бы не желала поменяться с нею (сестрой). — *В.Н.*) Пусть зовут меня философкой, чудачкой, чем угодно — я останусь до конца верна... чему? Идеалу, что ли? Да, идеалу. Да, я останусь до конца верна тому, от чего в первый раз забилось мое сердце, — тому, что я признала и признаю правдою, добром...».

⁴ Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 96.

С присущим этим героям Тургенева идеалом любви гармонируют важнейшие метафоры данного чувства в повестях писателя 1850-х гг., где впервые появляется и само художественное понятие «современного человека». Таковы образы *любви-крыльев*, *окрыленности любовью* и *любви-свечи*. «Все во мне и вокруг меня, — сообщает читателю полюбивший герой “Дневника лишнего человека”, — так мгновенно переменялось. <...> Я ложился спать и вставал, одевался, завтракал, трубку курил — иначе, чем прежде; я даже на ходу подпрыгивал — право, словно *крылья вдруг выросли у меня за плечами*» (4, с. 179. Курсив наш. — В.Н.). «Я не помню, — вторит ему влюбленный герой “Аси”, — как я дошел до 3. Не ноги несли меня, не лодка меня везла; меня *поднимали* какие-то *широкие сильные крылья*» (5, с. 192. Курсив наш. — В.Н.).

Окрыленная любовь поднимает и увлекает тургеневского человека не просто от повседневной житейской прозы, но и вообще от всякой ограниченной жизненной сферы в беспредельную «даль» (это, кстати, также важный образный концепт Тургенева).

Данный смысл крылатой любви дополняется и умножается у Тургенева метафорой «любви-свечи». «Вся жизнь моя, — признается влюбленный герой “Дневника лишнего человека”, — *озарилась* любовью, именно вся, до самых мелочей, словно темная, заброшенная комната, в которую внесли свечу» (4, с. 179. Курсив наш. — В.Н.). Ее вариант — «любовь-лампада» — прозвучит в предсмертных словах Евгения Базарова («Отцы и дети»), обращенных к любимой женщине: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет».

Свеча помимо других значений издревле символизирует «канал связи <человека> с Богом, Космосом, иными мирами, определяя точку встречи посюстороннего с потусторонним»⁵. Уподобление ей тургеневской любви, таким образом, соединяет земное и материальное ее начало с идеальным небесным.

В целом своеобразии любви ментально родственного самому писателю героев Тургенева можно пояснить очень близкой ей трактовкой этого чувства в следующем монологе Дон Жуана из одноименной драматической поэмы Алексея Константиновича Толстого, созданной также в 1860-е гг. Параллель эта тем более правомерна, что Дон Жуан А. Толстого принципиально отличается от своих предшественников в посвященных ему произведениях первого из создателей этого образа испанца де Молины, а затем Мольера, Байрона, П. Мериме и Пушкина (в «Каменном

⁵ Андреева В., Куклев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, проблем. М., 1999. С. 445.

госте»). Там он был аморалистом-безбожником, порой и развратником. Толстой его сделал бескорыстным поклонником красоты и искателем высокого идеала любви. Вот какова она:

А, кажется, я понимал любовь!
Я видел в ней не узкое то чувство,
Которое, два сердца соединив,
Стеною их от мира отделяет.
Она меня роднила со вселенной,
Всех истин я источник видел в ней,
Все дел великих первую причину. <...>
Я понимал, что все ее лучи,
Раскинутые врозь по мирозданию,
В другом я сердце вместе соединив,
Сосредоточил бы их блеск блудящий
И сжатым светом ярко б озарил
Моей души неясные стремленья!
О, если бы то сердце я нашел!
Я с ним одно бы целое составил,
Одно звено той бесконечной цепи,
Которая, в связи со всей вселенной,
Восходит вечно выше к Божеству...⁶

Здесь любовь — и беспримерная сила в обретении человеком гармонии с мирами дольным и горним, и путь к ней, и решающее условие ее достижения.

Но и тургеневскому герою в предчувствии *той* любви, что, в отличие от чувственной страсти, обещает «*полное счастье*», «*счастье потоком*», кажется, что он «завоевывает себе небо», «обладает всеми сокровищами вселенной».

По меньшей мере, он в состоянии почти родственно и на равных правах сблизиться с Природой. Вот как об этом моменте вспоминает герой «Переписки», обращаясь к ее героине: «Помните ли вы наши безмолвные вечерние прогулки <...> вдоль ограды вашего сада, после какого-нибудь долгого, теплого, живого разговора? Помните ли вы те благодатные мгновения? Природа *ласково и величаво принимала нас в свое лоно*. Мы входили, замирая, в какие-то блаженные волны. Кругом вечерняя заря разгоралась внезапным и нежным багрянцем; от заалевшегося неба, от просветленной земли <...> веяло огнистым и свежим дыханьем молодости, радостным торжеством какого-то бессмертного счастья; заря пылала; *подобно ей, тихо и страстно пылали восторженные наши сердца...*» (5, с. 27—28. Курсив наш. — В.Н.).

⁶ Толстой А.К. Избранные сочинения. М., 1949. С. 205.

Процитированный фрагмент повести «Переписка» естественно подвел нас к теме «Тургенев, его герои и Природа» уже в ее целостности.

Приступая к ней, специалисты-литературоведы, как правило, делают и делают основной упор на художественные функции тургеневских *пейзажей* в характеристике персонажей писателя и их психологических состояний. Таких функций, и верно, немало. Так, в рассказе «Бежин луг» длинное описание гаснущего летнего дня служит своеобразной увертюрой, определяющей поэтическую таинственность и многозначность всех последующих событий. В очерке «Бирюк» гроза и ночной дождь в лесу создают музыкальный аккомпанемент к драме, разыгравшейся в избушке барского лесника Фомы. Очень часто пейзаж у «тайного» психолога Тургенева становится метафорой тех или иных переживаний действующих лиц. Таков он в рассказе «Свидание», тоже из «Записок охотника», где сложная сюита душевных состояний влюбленной крестьянской девушки Акулины (от робкой надежды на взаимность до едва скрываемого отчаяния), пришедшей на встречу с милым ей, но равнодушным к ней барским камердинером, передается через беспрестанно меняющуюся внутреннюю жизнь лесной рощи, в которой происходит эта встреча. Рассказ этот стал открытием для японских прозаиков (в частности Токитоми Рока), ранее изображавших природу лишь в ее статике и неизменчивости. Тургеневский пейзаж может выполнять «оркеструющую роль» (Л. Пумпянский) к переживаниям того или иного тургеневского персонажа. Такова, например, «воробьиная ночь» в повести «Первая любовь», поясняющая читателю борьбу противоречивых чувств в душе 16-летнего Вольдемара.

Все же ни эти, ни подобные им пейзажные функции место и роль природы в творчестве и жизни Тургенева далеко не исчерпывают. Тут нелишне вспомнить о взаимоотношениях человека с природой в разные исторические эпохи.

Древний грек, римлянин, галл, германец или славянин жили в ладу и созвучии с природой. Она была их главным учителем, они подражали ей и сами оживляли, одухотворяли или обожествляли ее явления — *лес ли, гору, холм, ветер, ручей или тот поток*, что в гомеровской «Илиаде» протекал вблизи Трои и во время битвы Гектора с Ахиллесом всячески помогал Ахиллесу, чуть не сбивая с ног наступающего его Ахилла. Природа представляла перед человеком в облике древнегреческих наяд и дриад, сельского бога Пана (Диониса) или русского Дажьбога, а также многочисленных леших, водяных, домовых и кикимор, которых сохранил для нас отечественный фольклор и научно описал Александр

Афанасьев в своем выдающемся труде «Поэтические воззрения славян на природу» (1866—1869).

На почве этого восприятия природы возникли античные мифы, русские сказки, долго уживавшиеся в народной памяти и с новыми, христианскими, представлениями.

С прошествием веков человек, создав свои большие города и комфортную цивилизацию, т.е. собственные условия своего существования, отгородился ими от природы, к которой стал относиться все более утилитарно и практически, что пагубно влияло и на его собственный эмоциональный и нравственный мир.

Первый мощный протест против такого отношения к природе заявили европейские романтики (*в России* — молодой Пушкин, Лермонтов в его кавказских поэмах, Гоголь в «Тарасе Бульбе»), воспевшие Природу, в ее отличие от людей, которые «...в кучах, за оградой / Не дышат утренней прохладой, / Ни вешним запахом лугов; / Любви стыдятся, мысли гонят, / Торгуют волею своей, / Главы пред идолами клонят / И просят денег да цепей», как великую «*свободную стихию*» (Пушкин). А в области *философской* мысли это сделал Фридрих Шеллинг, провозгласивший природу не механической и *мертвой системой*, как считал, например, французский просветитель-рационалист Поль Гольбах (в трактате «Система природы»), но живым, саморазвивающимся и самодостаточным организмом.

Огромный исторический сдвиг, которым стала для России и россиян острокризисная эпоха 1860-х гг., *резко обострил* и проблему взаимоотношений с природой, по крайней мере для лично развитого человека. Она вновь явилась для людей этого рода сущностью самоценной и совершенно необходимой эстетически и нравственно. В русской литературе происходит *новое* после Пушкина, Лермонтова и Гоголя художественно-поэтическое *открытие* природы.

Ее темы, образы и метафоры *разделили* у Тютчева, А. Фета, Я. Полонского (например, в его замечательной поэме «Кузнецик-музыкант»), Ап. Майкова, И. Гончарова, Л. Толстого, даже Ф. Достоевского первые места с проблемами любви и семьи, личностной и народной свободы, гармоничных форм общественной жизни. *Каждый* из этих художников мог сказать вслед за *Тютчевым*: «Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик — / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык!»

Что касается Тургенева, то в огромной тяге и его самого и его главных героев к природе есть две причины. *Во-первых*, это их общественное одиночество среди соотечественников как тради-

ционно-патриархального типа, так и быстро множась в итоге российских реформ индивидуалистических человекоособей. К социальному одиночеству прибавлялась совершенная не востребованность людей этого рода государственно-бюрократической сферой России, по многим причинам не приемлемой как для Тургенева, так и для большинства вышеназванных художников слова (*вынужденно* служили лишь Фет, Гончаров, Тютчев, Полонский). Напомним ответ и Евгения Базарова на его собственный вопрос «нужен ли он России». Нет, нужен «сапожник, портной, мясник», а не он, развитая и свободомыслящая личность, отвечает он сам себе. Причиной второй стала конфессиональная особенность многих поэтов и прозаиков этого времени: либо неверие, как у Фета, порой и у Тютчева, и всегда у Тургенева, либо как у Л. Толстого, верование, но с существенным отступлением от церковных норм.

Тому были также две причины, объективная и субъективная. Необходимо учитывать, что системный кризис и крушение в 1860-е гг. традиционной России был и кризисом религиозного сознания, *органичного* для феодального общества, где возглавляющий его царь-«батюшка» носит и титул «помазанника Божьего», *сакральный отблеск* которого отражается и на помещике в его поместье, и на главе любого патриархального семейства.

Это сознание рушится (или отходит на второстепенный план) с наступлением капиталистического предпринимательства, базирующегося на сознании не религиозном, а юридически-правовом.

Субъективным источником неверия и Тургенева, и большинства его центральных героев (при их, как правило, искреннем уважении к соотечественникам истинно верующим — вспомним героиню «Живых мощей»!) — явился сам их максималистский личностный пафос, побуждающий их опасаться «поглощения» (А. Герцен) своих индивидуальностей в Боге.

Этот же пафос питал и далеко не рядовой масштаб персональных запросов и близких ему «современных людей». Ведь в своей сути они означали ни больше, ни меньше, как стремление *одолеть саму смерть и достичь личного физического бессмертия* (а не только бессмертия души, обещаемого религией). Этому не стоит удивляться: российские 1860-х гг. были и в самом деле *великой* эпохой нашей страны, и она породила своих титанов, сомасштабных великим гуманистам западноевропейского Возрождения, пусть они и проявили себя лишь в области литературно-художественного творчества.

Неверие Тургенева и его главных героев, лишая их Божьей опоры и защиты, делало их в мироздании полными сиротами. Тем скорее их взоры обращаются к окружающей их природе, одновременно и доступной им, и *как будто* — при гармоничном союзе с нею (а иного они, *охраняя* свою личностную автономность, не допускают) — обещающей поделиться с ними *если не бессмертием* (ведь земная природа тоже не вечна), то все же своим беспримерным долголетием.

Но была ли в новое время, столь несхожее с эпохами античных людей, к такому союзу с человеком сама ПРИРОДА? Захочет ли она ответить на его стремление взаимностью?

Вопрос этот возник перед Тургеневым еще в бытность его берлинским студентом (был поставлен им в письме к немецкой писательнице Беттине фон Арним, прозванной «проповедницей Евангелия природы»), а затем будет подвергнут наиболее глубокому художественному анализу в повестях «Поездка в Полесье» (1857), «Довольно» (1865) и в прозаическом стихотворении «Природа» (1879).

Увы, полученный Тургеневым ответ на него («я понял жизнь природы») не утешал писателя, а лишь углублял драматизм его мировосприятия до трагизма.

Прочитируем его. «Тихое и медленное одушевление, неторопливость и *сдержанность* ощущений и сил, *равновесие* здоровья в каждом отдельном существе — вот <...> ее <природы> неизменный закон, вот, на чем она стоит и держится. Все, что *выходит из-под этого уровня* кверху ли, книзу ли, все равно, — выбрасывается ею вон, как негодное. Многие насекомые умирают, как только узнают нарушающие равновесие жизни радости любви; больной зверь забирается в чашу и угасает там один...» (5, с. 147. Курсив наш. — В.Н.).

Природа оберегает жизнь всех своих существ, но только при условии *усредненности* их потребностей, в противном же случае любое из этих существ ею отторгается и обрекается на гибель. И закон этот полностью распространяется на человека: природа в особенности немилосердна к людям с высокими личностными запросами, хотя именно эти люди, одинокие в обществе и по причине неверия сироты в Божьем Космосе, как раз, согласно Тургеневу, больше всех и нуждаются в равноправном единении с нею.

Так, в романе «Отцы и дети» останутся жить и процветать дюжинные в своих жизненных притязаниях Николай Петрович и Фенечка, Аркадий и Катя Локтева. Но «живым мертвецом» окажется 40-летний Павел Петрович Кирсанов и будто бы случайная, а на самом деле *фатальная* гибель в 28 лет достигнет Евге-

ния Базарова — людей, при всех частных отличиях друг от друга, родственных в их личностной яркости.

Природа в ее новом состоянии к той части «современного человечества», которое «силится быть <...> бессмертным», становится *враждебной* (и тогда она «даже не торжествует своих побед» над человеком, «а идет, идет вперед все пожирая») (7, с. 228), но большей частью остается к людям попросту *равнодушной*.

Такова она в стихотворении «Природа», итожащем всю эту тему и проблему в тургеневском творчестве. Его автору снится, что он «вошел в огромную подземную храмину с высокими сводами», в центре которой «сидела величавая женщина в волнистой одежде зеленого цвета», «погруженная в глубокую думу», — «сама Природа». Автор-рассказчик восклицает: «О наша общая мать!» <...> Не о будущих ли судьбах человечества размышляешь ты? Не о том ли, как ему дойти до возможного совершенства и счастья?» Но Женщина «зычным голосом, подобным лязгу железа», отвечает: «Я думаю о том, как придать бóльшую силу мышцам ног блохи, чтобы ей удобнее было спастись от врагов своих. Равновесие нападения и отпора нарушено... Надо его восстановить». А на недоумение автора «Как? <...> Ты вот о чем ты думаешь? Но разве мы, люди, не любимые твои дети?» поясняет: «Все твари мои дети <...>, и я одинаково о них забочусь — и одинаково их истребляю» (10, с. 164—165).

И все-таки тургеневским героям и его творцу бывает доступна радость гармонического слияния с природой. Но ровно на тот же срок, как и счастье «безмерной», «полной» и «бессмертной» любви.

Вот как афористично определен он в финале повести «Ася»: «У счастья нет завтрашнего дня, у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее — и то не день — а мгновенье» (5, с. 191—192. Курсив наш. — В.Н.).

Ранее мы привели пример того, как «природа ласково и величаво» принимала героя и героиню повести «Переписка» «в свое лоно». Схожие эпизоды есть в «Дневнике лишнего человека», в «Вешних водах» и в романе «Отцы и дети». Но и тут все блаженство тургеневским «современным людям» было дано на мгновенье и длилось только мгновенье.

Нам осталось по необходимости очень кратко остановиться на последнем члене главной образно-концептуальной троицы Тургенева — уже, в отличие от природы, вполне *вечном* мироздании. Считал ли возможным автор «Рудина» обретение человеком *равноправного союза* с ним, что само по себе вовсе не свидетельствует о каких-то сверхгорделивых его претензиях? Согласно Библии, «Бог создал человека для нетления и соделал его образом

вечного бытия Своего» (Прем 2:23), но «завистью диавола вошла в мир смерть, и испытывают ее принадлежащие к уделу его» (Прем 2:24). Первочеловеки Адам и Ева, находившиеся в раю и наделенные Богом разумом, свободой воли и творческой способностью, до грехопадения были и бессмертны. В русской классической литературе уверенность в том, что человек однажды вернется к своему небесному Отцу и будет существовать так же вечно, как Он, многократно высказывал Достоевский. Мы не знаем, бессмертны ли наши вселенские братья по разуму, в реальности которых сегодня усомниться все труднее, но это вполне вероятно — сумели же они подчинить себе гравитацию.

Итак, допускал ли возможность бессмертия для своих героев Тургенев? Но сначала убедимся в том, что они его желали.

По свидетельству одного из биографов писателя, Тургенев, тогда студент Московского университета, ездил со своими товарищами в Сокольники, чтобы «отдаваться пантеистическому чувству единения с космосом»⁷. Ту же потребность удовлетворял герой повести «Ася», когда, бродя в горах, «ложился на плоский стертый камень и смотрел в облака».

А вот знаменитое горькое размышление Евгения Базарова в сцене под стогом сена, где он, по словам его отца, вместе с Аркадием Кирсановым предается «прекрасному занятию» — «лежа на земле, глядеть в небо». «А я думаю, — говорит уже сам Евгений, — я вот лежу здесь под стогом... *Узенькое* местечко, которое я занимаю, до того *крохотно* в сравнении с *остальным пространством*, где меня нет и где дела до меня нет, и *часть времени*, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед *вечностью*, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразия!» (7, с. 119. Курсив наш. — В.Н.).

Это прямой *экзистенциальный* протест тургеневского «гордого плебея» против «глухих и слепых законов» мироздания, так жестоко распоряжающихся человеком. Евгений Базаров завидовал своим родителям как людям, которым «не смердит» ничтожность отпущенного им жизненного срока. Но ему, у кого пробудилась жажда бытия бесконечного, мысль о своей обреченности смерти («Да, поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!»), — с горечью скажет он, еще не подозревая о своем скором уходе в иной мир) отравляла жизнь не меньше, чем самому Тургеневу.

⁷ Цит. по: Моруа А. Тургенев. С. 17.

Солидарен Тургенев с Базаровым и в нежелании «поклоняться» Вселенной «равнодушной, властной, прожорливой, себялюбивой и подавляющей» человека стихии. Правда, он тут же уточняет эту свою характеристику: «Прошу понять меня: когда она <Вселенная> прекрасна или когда она добра <...> — поклоняйтесь ей за ее красоту, за добро, но не поклоняйтесь ей ни за ее величие, ни за ее славу» (П., т. 1, с. 425).

В 1878 г. Тургенев напишет прозаическое стихотворение «Попался под колесо». В нем стонущему от жестоких страданий человеку дается совет не удерживать своих стонов, но и не ждать, что они кого-то разжалобят. Безучастной, продолжает писатель, будет и реакция Вселенной на попытки человека как-то увековечить себя. А самым этим желанием он уподобится чьему-то лепету «я, я, я, я»... «на берегу невозвратно текущего океана».

Исходная причина неодолимого и в глазах Тургенева *трагического* разлада человеческой личности с мирозданием заключена в изначальной физической *несоразмерности* (Блэз Паскаль) с ним человека. Называя ее «*коренным противоречием*» человеческого бытия, Тургенев в исповедальной повести «Довольно» (1865) конкретизировал его так: в то время как человек «чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному», он «живет, должен жить в мгновенье и для мгновенья».

И все же иногда чувство своего сопряжения с мирами высшими и беспредельными тургеневскому «современному» человеку даруется. Узнает его герой «Аси» в те недолгие секунды, когда он, уже полюбивший, хотя еще не сознавший этого, переплывая на лодке через Рейн, попадает в льющийся с неба *столб лунного света*, реально съединивший его с Космосом, но... тут же героем повести и «разбитый».

В своей биографии Тургенева француз Андре Моруа не согласился с его трагической концепцией *человека во Вселенной*, посчитав пессимизм Тургенева «поверхностным и отдающим «чтением А. Шопенгауэра». «Нам, — рассуждал он, — дается одна жизнь, и мы довольствуемся ею. С точки зрения вечности она коротка? Но вечность для нас непостижима. А если исходить из меры сил человеческих, то жизнь, напротив, длинна, богата, наполнена»⁸.

Моруа не прав: тургеневский пессимизм в вопросе о взаимоотношении человека с мирозданием не заемный и отнюдь не примитивный. Это и не пессимизм, а драма большого русского художника, порожденная великой гуманистической, но *доселе*

неисполнимой мечтой человека преодолеть свою временную ограниченность, чтобы стать *равноправным* соратником животворных деяний Природы и бескрайнего Космоса. А также сделать реальным «бессмертное счастье» взаимной людской любви.

Ни драматизм, ни самый трагизм героев Тургенева не угнетают и не подавляют его *читателей*, а в конечном счете умножают их любовь к жизни во всем ее вселенском объеме и желание «полюбить» (Л. Толстой) себе подобных. Главный залог этому в художественном творчестве Тургенева — непреходящее *элегическое* обаяние тех счастливых для героев писателя мгновений любви, слияний с природой и Космосом, которые не только несут на себе «отблеск самой вечности», но как бы и *концентрируют* эту вечность в себе.



⁸ Моруа А. Тургенев. С. 175.

Роман И.А. Гончарова «Обломов»:
главные персонажи

Отличительной особенностью романа «Обломов» стала редкая даже для классической русской прозы широта образного контекста или, говоря иначе, *смысловых граней*, отличающих то или иное действующее лицо, место действия, значимые сюжетные моменты, пространственно-временные характеристики и самые судьбы героев произведения. В качестве подлинно художественного произведения гончаровский роман подобен планете, где есть своя земля, свое небо, свое подземелье, свой космос и обитатели которой представляют одновременно столько же от своего времени и России, сколько и от человеческой природы в ее извечных устремлениях и коллизиях. Такое впечатление от романа достигается органическим сочетанием при изображении его персонажей и обстоятельств их *социально-бытовых* определений с *общенациональными*, а также *архетипных* и *мифопоэтических*.

У читателей «Обломова» не возникает ни малейшей неясности относительно социально-сословного происхождения и положения, занятий, нередко и материально-имущественных обстоятельств любого из действующих лиц. «Обломов, — сообщает романист о заглавном герое произведения, — дворянин родом, коллежский секретарь чином...», «по смерти отца и матери <...> стал единственным обладателем трехсот пятидесяти душ» крепостных крестьян и с того момента «вместо пяти получал уже от семи до десяти тысяч рублей ассигнациями дохода...» [1]. «Барин» по *социальному* статусу сознает себя и сам Илья Ильич, способный в этом качестве обдумывать в «плане» своего обновленного имени «новую меру, построже, против лени и бродяжничества крестьян» и обидеться на Захара, сравнившего его с «другими», т.е. людьми, самостоятельно добывающими свой хлеб. Или заметить Штольцу, что «грамотность вредна мужику» («выучи его, так он, пожалуй, и пахать не станет...»), а из дворянских детей не следует «делать мастеровых» (с. 61, 132, 139). Вместе

с тем Обломов — барин патриархальный и добрый, умеющий и посочувствовать своим беглым крестьянам («И куда это они ушли, эти мужики? — думал он <...> — Поди, чай, ночью ушли, по сырости, без хлеба. Где же они уснут?») и искренно возмутиться предложением Тарантьева отправить Захара в «смирительный дом» («Да, вот этого еще не доставало: старика в смирительный дом!» — с. 76, 45). Без особых усилий можно догадаться (это убедительно обосновала Л.С. Гейро), что в Московском университете Обломов учился «на юридическом факультете» [2, с. 657]. В первой части романа он снимает квартиру на Гороховой улице Петербурга, где «жили люди “средних классов”» [2, с. 650].

Не менее четко указаны в романе служебная должность бюрократа Судьбинского («начальник отделения»), мелкочиновное состояние Тарантьева и Мухоярова и чин («коллежский секретарь») даже покойного мужа Пшеницыной. Андрей Штольц, дворянин по матери (как позднейший тургеневский Евгений Базаров), согласно традициям России, свое *сословное* положение наследовал от отца и числился, как и тот, разночинцем. Сам он дослужился до «надворного советника», после чего, вышедши в отставку, занялся коммерческими предприятиями, чем многократно умножил оставленный ему отцом сорокатысячный капитал.

Очевидна для читателя «Обломова» и принадлежность к столичному дворянству Ольги Ильинской (в конце романа она становится и помещицей), ее тетки Марьи Михайловны и барона фон Лангвагена, как и мещанско-чиновничье состояние вдовы Пшеницыной, а также наемное трудовое положение «солдатки» Анисьи и птичницы Акулины. Весьма точен Гончаров и при упоминании вошедших в роман топографических и хронологических реалий Петербурга. Так, *первого мая*, которым «Обломов» начинается, в Екатерингофе, т.е. в «загородном парке на западной стороне Петербурга», действительно, «бывали гулянья, собиравшие столько людей, что, по словам *современника*, “...в свете первая столица / На мая первое число / Пуста, как в жатвы день село...”» [2, с. 650—651]. А на Неве с началом зимы то снимали, то наводили Литейный мост на плашкоутах, соединявший центр города с Выборгской стороной.

Социально-бытовая грань персонажей и событий «Обломова», прочно увязывая их с современной Гончарову российской действительностью, призвана придать им плоть и кровь, создающих у читателя иллюзию не вымысла, а живой истории. Тому же служит и последняя глава романа, где в качестве приятеля Штольца появляется «литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами» (с. 380), в котором

современники легко узнавали самого автора произведения. Однако в ряду всех образных определений «Обломова» эта грань не только не единственная, но и далеко не основная. Ведь в противном случае знаменитый гончаровский роман в лучшем случае оказался бы собранием лишь узкосоциальных «местных» и «частных» российских типов и «картиной *внешних* условий жизни», а не драматической повестью о «самом человеке» в его «неисчерпаемой глубине и неизменных основах <...>, которые всегда будут интересовать людей — и никогда не устареют» [3, с. 433]. Путь к такому изображению современников лежал через обнажение в их характерах и поведении посредством художественного *домысла* и *обобщения* граней общечеловеческих и непреходящих.

Результатом «огромной силы художественного обобщения» явился прежде всего заглавный герой «Обломова» — тип *все-русский*, а, по мнению Вл. Соловьева, своей широтой и превосходящий типические характеры других русских классиков. «В сравнении с Обломовым, — писал философ, — и Фамусовы, и Молчалины, Онегин и Печорин, Маниловы и Собакевичи, не говоря уже о героях Островского, все имеют *специальное* значение» [4, с. 191]. В год 25-летия со дня смерти романиста близкую к соловьевской оценку образа Обломова дал В.В. Розанов: «Нельзя о русском человеке упомянуть, не припомнив Обломова <...> Та “русская суть”, которая называется русскою душою, русскою стихиею <...>, получила под пером Гончарова одно из величайших осознаний себя, обрисований себя, истолкований себя, размышлений о себе...» [5, с. 5].

Установка на общенациональный смысл образа Ильи Ильича входила в прямое художественное задание Гончарова после коренного изменения первоначального замысла романа. «Я, — признавался писатель, — инстинктивно чувствовал, что в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека...» [3, с. 106]. Речь шла, однако, не только об обломовской «лени и апатии во всей ее широте и закоренелости как стихийной русской черте» [3, с. 115]. Во внутреннем монологе Обломова, обеспокоенного необходимостью переезда на другую квартиру (часть 1, гл. VIII), романист не случайно подчеркивает следующие самоутешения-надежды героя: «А *может быть*, еще Захар постарается так уладить, что и вовсе не нужно будет переезжать, *авось* обойдутся <...>: ну, *как-нибудь* да сделают!» (с. 76). «Выделенные Гончаровым слова, — напоминает Л. Гейро, — имеют глубокие корни как в фольклоре, так и в литературных традициях. Ср<авни> приведенную у В.И. Даля поговорку: “Русский-де человек на трех сваях стоит: авось, небось да как-нибудь” <...>.

Широкое хождение в списках имело стихотворение И.М. Долгорукого (1798) “Авось”: “О, слово милое, простое! / Тебя в стихах я воспою! / Слово ты русское прямое. / Тебя все сердцем я люблю!” <...>. В примечаниях к стихотворению П.А. Вяземского «Сравнение Петербурга с Москвой» (1811) <... > С.А. Рейсер, имея в виду строки: “У вас авось — / России ось — / Крутит, вертит, / А кучер спит”, замечает: “*Авось* — старинное русское слово (XVI в.), которое постепенно приобрело свойство идиомы, характеризующей национальные качества русского человека, — они зафиксированы в ряде соответствующих пословиц и поговорок”. “Наклонность дразнить счастье, играть в удачу и есть великий русский авось”, — писал В.О. Ключевский в “Курсе русской истории” <...>. Слово “авось” <...> неоднократно упоминалось в таком контексте в ряде стихотворений Вяземского, Языкова, Пушкина, Некрасова и др.» [2, с. 659].

Илья Ильич сближен в романе как с комическими (Иванушка-дурачок, Емеля-дурак), так и с героическими (Еруслан Лазаревич, Илья Муромец) персонажами русского фольклора, что бросает на него не однозначный, а, как говорят философы, амбивалентный (с одновременно противоположными качествами) свет. «Вглядитесь попристальнее в Обломова, — писал Н. Ахшарумов, — и вы увидите, что он недалеко ушел от Емели-*дурачка*. Правда, он гораздо старше его во всех отношениях и потому гораздо более развит, но, в сущности так же *прост* и *безобиден*, как и тот, и наделен такими же простыми желаниями. <...> И точно, что нужно Емеле или другому герою наших сказок для полного счастья? Меду и молока вволю, красную шапку да красные сапоги, возможность совершать все отправления жизни, не слезая с теплой печи, да сверх того красивую бабу. Обломов больше развит, и потому идеал его гораздо сложнее; но если внимательно сверить его с идеалом Емели, то едва ли окажется какое-нибудь различие» [6, с. 147].

«Он, — сказано об Илье Ильиче в романе, — любит вообразить себя каким-нибудь непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазаревич ничего не значат...» (с. 54). Комментируя это замечание повествователя, Л. Гейро приводит запись Лермонтова, сделанную им в альбом В.Ф. Одоевского о герое «Сказки о Еруслане Лазаревиче»: «Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21 году проснулся от тяжкого сна и встал, и пошел, и встретил он тридцать семь королей и семьдесят богатырей и побил их, и сел над ними царствовать... Такова Россия» (2, с. 658). «Из этого высказывания видно, — отмечает исследователь названной сказки Л.Н. Пушка-

рев, — что образ Еруслана впитал в себя черты богатыря вообще (и особенно Илья Муромца)...» (там же). Действительно, соименник Обломова Илья Муромец также «сиднем сидел цело тридцать лет», не владея ни руками, ни ногами (былина «Исцеление Илья Муромца»), но, враз исцелившись, стал богатырствовать во славу земли русской. Перспектива если не героических подвигов, то устройства «нормальной жизни» вопреки наличным искажениям ее идеала (с. 138) открывалась с любовью к Ольге Ильинской и для Илья Ильича, который в начале романа бездействует также в возрасте 32—33 лет. Иное дело, смог ли гончаровский герой, человек, по отзыву Ольги, добрый, умный, нежный, благородный, воспользоваться этой перспективой, подав тем самым благой пример для окружающих людей. Впрочем, определенное доброе дело он все-таки совершил, когда, отринув суетное существование Волковых-Судьбинских-Пенкиных и поселившись в доме Пшеницыной, пробудил любовь и с ней живую душу у своей «хозяйки».

В качестве общерусского *комического* лица робкий и нерешительный Илья Ильич высвечен не названной в романе прямо, но ассоциативно ощущаемой читателем параллелью с аналогичным героем гоголевской «Женитьбы» (1842): «Так, Обломов, пришедший в ужас от слов Захара, что “свадьба — обыкновенное дело”, Обломов, “сбежавший” от Ольги за Неву, на Выборгскую сторону, напоминает Подколесина» (7, с. 123). Тип «племенной», «захватывающий в себе черты, свойственные русским людям, безотносительно к тому, к какому они принадлежат сословию и званию» (8, с. 147), Илья Ильич одновременно есть и характер всечеловеческий. Эта грань Обломова создается в итоге его сопоставлений с «вечными» (архетипичными) образами литературы, затем легендарно-историческими лицами, а также различными мифологическими персонажами. В ряду первых наиболее значимы параллели с шекспировским Гамлетом и сервантесовским Дон Кихотом.

Как мы помним, вопросы «Теперь или никогда!», «Идти вперед или остаться» были и для Обломова в его апатическом состоянии «глубже гамлетовского» вопроса «быть или не быть» (с. 146, 147). Но гамлетовское начало Илья Ильича не ограничено одним его комическим преломлением. Если долгое бездействие Гамлета объяснялось прежде всего разуверением этого героя в моральности не только датского королевского двора, но и всего человечества, то и Обломов, видящий в окружающей его жизни лишь всяческое искажение ее идеала, получал тем самым известное объективное оправдание своей инертности и духовному сну.

С Дон Кихотом Илью Ильича роднит начало «в высшей степени идеалиста», «ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию от сознания слабости своей и чужой, то есть *вообще человеческой природы*» [3, с. 313]. Конечно, в отличие от героя Сервантеса, действительно « всю жизнь борющегося» (там же) за идеалы справедливости, как бы анахронично он не понимал современную ему испанскую действительность, Обломов после первых столкновений с российской реальностью его века стремится лишь лично изолироваться от нее то в квартире на Гороховой, то на Выборгской окраине Петербурга. Тем не менее и этот факт не мешает Гончарову в конце романа отдать ему (устаами Штольца) должное в его итоговой характеристике, явно перекликающейся с приведенными выше словами писателя о жизненной участи идеально настроенного человека. Помните: «Он падал от толчков, охлаждался, заснул, наконец, убитый, разочарованный, потеряв силу жить, но не потерял честности и верности» (с. 362). При одновременной сопоставленности Илья Ильича с трагическим Гамлетом и с комическим Дон Кихотом комизм в его образе окрашивался трагизмом и наоборот, что, по убеждению Гончарова, отвечало глубинной правде человеческого существования. Ведь «природа, судьба, все требуют идеала или, лучше сказать, все ставит нам идеал, но и природа и судьба делают также и уступки, ибо принята во внимание слабость человека, его хрупкость, крайнее несовершенство» [3, с. 319].

Из лиц легендарных и собственно исторических образу Обломова «сопутствуют» вавилонский царь Бальтазар (Валтасар), ветхозаветный полководец Иисус Навин, древнегреческие философы Диоген Синопский и Платон.

В пятой главе второй части романа Илье Ильичу стало сниться слово *обломовщина*, «написанное огнем на стенах, как Бальтазару на пиру» (с. 146). Имеется в виду слово «Мени — такел — фарес» (исчислено, взвешено, разделено), внезапно появившиеся, согласно библейскому преданию, на стенах чертога, где пировал вавилонский царь Валтасар, и предвещавшие гибель его царства. Пророчество сбылось в тот же день, когда при всеобщем опьянении город Вавилон «был оставлен без всякого надзора» и осаждавшие его персы без сопротивления овладели им, — и мыслилось оно Божьим наказанием Валтасару и его вельможам, кощунственно пившим вино «из золотых и серебряных сосудов, похищенных Навуходоносором из храма Иерусалимского» [9, с. 106]. В контексте диалога Обломова со Штольцем, где впервые звучит слово *обломовщина*, последняя означает и 12-летний пе-

тербургский «образ жизни» Ильи Ильича, когда все это время, по словам героя, в нем «был заперт *свет*, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас» (с. 145). Слово *свет* здесь — синоним света духовного, жизни человеческой души и во имя души. Обломов, отдавшийся в этот период своей жизни «обломовщине» как существованию бездуховному, ощущает себя виновным перед своей душой — *божественным* даром человеку — и, вспоминая участь Валтасара-Бальтазара, страшится небесной кары и для себя.

Иисус Навин, согласно Ветхому Завету, «начальник» древнееврейского народа и его успешный полководец, после вступления иудеев в землю обетованную, в особенности прославился чудесным деянием в день битвы под Гаваоном с войском пяти царей ханаанских. Когда победа иудеев была уже близка, день стал клониться к вечеру, что помешало бы ей стать полной. И тогда Иисус Навин воскликнул: «Стой, солнце, над Гаваоном, и луна над долиной Аялонской»: «и остановилось солнце, и луна стояла, доколе народ мстил врагам своим» [9, с. 339].

В «Обломове» имя Иисуса Навина в сопряжении с заглавным героем романа непосредственно названо только однажды во второй части, где Илья Ильич, сожалея, что «и в любви нет покоя, и она <...> все движется куда-то вперед, вперед...», говорит: «И не родился еще Иисус Навин, который сказал бы ей: “Стой и не движись!”» (с. 207). Однако в подтексте оно присутствует и в тех местах произведения, где возникает мотив *солнца*, то ежедневно «садящегося за чей-то четырехэтажный дом», то, напротив, ярко и жарко светящего «около полугода» и удаляющегося «не вдруг, точно нехотя», то снова закрытого «длинным <...>, казенным зданием, мешавшим солнечным лучам весело бить в стекла мирного приюта лени и спокойствия» (с. 54, 80, 376). Почти полгода непрерывно сияющее солнце — реальность жизненной идиллии обломовцев и мечта Ильи Ильича, в известной мере осуществленная в разгар его «изящной любви» с Ольгой. Нет, остановил солнце на ее время не Обломов, остановила сама природа, как бы поддержавшая эти надежды влюбленных на свою счастливую совместную жизнь. Своего рода вечным солнцем Илья Ильич сделался, пусть и без личных усилий к тому, для навсегда полюбившей его Агафьи Пшеницыной, чем лишь ассоциативно и косвенно, но все же напомнил благое для его народа деяние древнееврейского полководца [10, с. 73—83].

Философ-киник Диоген Синопский соотнесен с героем «Обломова» также только по сходству некоторых общих черт. Диоген, по преданию, жил в бочке (в «Обломове» она помянута

в связи с обломовским водовозом с древнегреческим именем Антип), т.е. в весьма замкнутом пространстве; зашторенная квартира Ильи Ильича на Гороховой и его маленькие комнатки в доме Пшеницыной в свою очередь скрывают героя от большого мира. Обломов схож с Диогеном и в проповеди «осознанного возвращения к естественной природе» [11, с. 109], наконец, в начале второй части романа герой Гончарова (на это впервые указала Е.Ю. Полтавец) своим сонным «образом жизни» провоцирует как бы продолжение древнего диспута между Диогеном и Зеноном об отношении *движения* и *покоя*. Так по крайней мере следует из начальных строк стихотворения А. Пушкина «Движение» (1825):

Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить;
Хвалили все ответ замысловатый.

Под «мудрецом брадатым», признававшим физическую реальность только «покоя», здесь выведен Зенон, под его остроумным оппонентом — Диоген.

В «Обломове» аналогичный спор в указанном месте романа ведут Штольц (он в роли Диогена) и Илья Ильич (он — на позиции Зенона). «Я два раза, — говорит первый, — был за границей <...>, потом выучил Европу как свое имение. <...> Я видел Россию вдоль и поперек. Тружусь...

— Когда-нибудь перестанешь же трудиться, — заметил Обломов.

— Никогда не перестану. Для чего?

— Когда удвоишь свои капиталы, — сказал Обломов.

— Когда учетверю их, и тогда не перестану.

— Так из чего же, — заговорил Обломов, помолчав, — ты бьешься, если цель твоя не обеспечить себя навсегда и удалиться потом на *покой*, отдохнуть?.. <...>

— Для самого *труда*, больше ни для чего» (с. 143—145).

«И так всю жизнь! — удивляется Илья Ильич. — <...> Это какая-то *кузница*, не жизнь; тут вечно пламя, трескотня, жар, шум... когда же пожить?» (с. 147). Итак, для Штольца движение (труд) — основа и залог человеческой жизни; для Обломова, наоборот, — гибель покоя, следовательно, и жизни.

«Ты философ, Илья, — <...> Все хлопочут, только тебе *ничего не нужно*» (с. 138), — говорит Обломову Штольц, последней репликой обозначая того философа, с которым он сравнивает друга. Это Платон, знаменитый античный мыслитель, родоначальник объективного идеализма. Как показали Л.С. Гейро и М.В. Отрадин, Штольцево сравнение вполне основательно. Это отсылка

читателя романа к платоновскому диалогу «Тезет», где, по характеристике Вл. Соловьева, Платон называет «истинного философа» «чистым теоретиком», находящим свою свободу и достоинство в намеренном отчуждении от всего практического, делового, житейского как «рабского» и «унизительного» [2, с. 679]. Различая два главных типа жизни — жизнь «созерцательную» и жизнь «деятельную», — Платон считал, что «философу пристало только непрерывное созерцание» [12, с. 99]. Как законченный созерцатель, выражающий собой и своим «образом жизни» «идеально покойную сторону человеческого бытия» (с. 368), ведет себя и гончаровский Обломов.

Переходим к текстовым параллелям Ильи Ильича с мифологическими персонажами. Здесь прежде всего необходимо снова вспомнить небесного покровителя (ангела) Обломова — пророка Илию. Как и другие ветхозаветные пророки, видевшие в себе помазанников Божьих, Илия обличал нечестиво живущих израильских властителей (царей Ахава, Охозию) и их приспешников, предвещая им неминуемый грозный суд Божий [9, с. 294—295]. И, подобно другим же пророкам, непонятый соплеменниками в своем богоугодном деле и ненавидимый ими, бывал вынуждаем, «чтобы спасти свою жизнь», бежать из родных краев в места отдаленные и пустынные [9, с. 295]. В начале романа «Обломов» Илья Ильич, не приемлющий *суетное* существование своих «визитеров», также выступает по отношению к ним в своеобразной пророческой роли. Но, как и его древний святой покровитель, не находит с их стороны понимания, оправдывая горькую библейскую истину «Нет места пророку в отечестве своем». И в конечном счете уединяется на тихой и малолюдной окраине Петербурга.

Христианско-евангельский контекст заглавного героя «Обломова» нуждается в специальном исследовании. Здесь мы ограничимся лишь его очевидными текстовыми свидетельствами.

Еще раз вспомним итоговую характеристику Ильи Ильича, данную ему романистом устами Штольца при полном согласии с нею Ольги. Самое ценное в Обломове, считают они, — «то, что в нем дороже всякого ума: *честное*, верное сердце!», которое он «невредимо пронес <...> сквозь жизнь»: «Ни одной *фальшивой* ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая *нарядная ложь*, и ничто не совлечет на *фальшивый* путь; <...> никогда Обломов не поклонится *идолу лжи*, в душе его всегда будет чисто, *светло*, честно... Это *хрустальная*, прозрачная душа; таких людей мало; они *редки*; это перлы в толпе» (с. 362).

Ряд мотивов этого отзыва сближает Илью Ильича с христианскими апостолами и даже с самим Иисусом Христом. Так, в каче-

стве и Сына Человеческого Богочеловек обладал воистину прозрачной душой, абсолютно чистым и честным сердцем и не подвластным никакой «нарядной лжи» духом, будь то дьявольские посулы, соблаздившие в земном раю прародителей людей, или те искушения (чудотворством, безмерной властью и вызовом Творцу), которыми князь тьмы искушал Христа в пустыне. Добавим к христианским качествам Обломова подлинно *голубиную* нежность героя (а голубь, по Евангелию — знак Святого Духа, сошедшего на Христа в момент крещения Его. — Мф. 3, 16; Мк. 1, 10; Лк. 3, 22; Ин. 1, 32) и его лишь однажды нарушенное (в сцене пощечины Тарантьеву), непротивление злу насилием.

Если не самому Христу, то смиренному христианину подобен Обломов и в прощальной сцене с Ольгой Ильинской, когда на «жестокое» слово девушки («Ты кроток, честен, Илья; ты нежен... как голубь; ты прячешь голову под крыло — и ничего не хочешь больше <...> да я не такая: мне мало этого») всем своим видом как бы говорил: «Да, я скуден, жалок, нищ... бейте меня, позорьте меня!..» (с. 289, 290). По основательному мнению Л. Гейро, данные слова героя восходят к Откровению святого Иоанна («Ибо ты говоришь: “я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды”; а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ и слеп и наг» — Откр. 3, 17). Правда, там Иоанн, повторяя горделивые слова Ангела Лаодикийской церкви, призывает его покаяться; в «Обломове» же покаянные слова Ильи Ильича не лишены и упрека гордой и в данный момент (спустя минуту она и сама осознает это) действительно немилосердной девушки. Из семи смертных грехов (гордыни, блуда, зависти, чревоугодия, сребролюбия, гневливости, лености) Илья Ильич может быть обвинен только в двух (лености и чревоугодии); из семи основных человеческих пороков (отчаянии, зависти, несправедливости, гневности, непостоянстве, глупости, неверии) — лишь в маловерии.

Вместе с тем порок последний с учетом его пагубного влияния на исход как любви, так и жизни Обломова христианский потенциал героя существенно снизил. По рассказу евангелиста Матфея, Богочеловек особо пенял своим ученикам за их маловерие (Мф. 8, 26; 14, 31; 16, 8), сказав, например, Петру, пошедшему было по воде, дабы подойти к Нему, но испугавшемуся и начавшему тонуть: «маловерный! Зачем ты усомнился?» Ранее отмечались многократные сомнения Обломова в любви к нему Ольги и в возможности их взаимного счастья, а также неверие героя в собственные силы. На обращенные к нему слова Штольца «Человек создан сам устраивать себя и даже менять свою природу..

У тебя были крылья, да ты отвязал их», Илья Ильич *«уныло»* отвечает: «Где они крылья-то? <...> Я ничего не умею...» (с. 305—306).

Быть может, именно маловерие Обломова прежде всего объясняет двойственную оценку, которую дал ему Достоевский. Сравнивая Илью Ильича с главным героем своего романа «Идиот» Львом Николаевичем Мышкиным, Достоевский заключил: «А мой “Идиот” ведь тоже Обломов. <...> Только мой идиот лучше гончаровского... Гончаровский идиот — мелкий <...>, а мой идиот — благороден, возвышен» [13, с. 252]. Льва Мышкина Достоевский в подготовительных материалах к «Идиоту» именовал «князем Христом» (т.е. князем-*Мессией*), подчеркивая, что он «только *прикоснулся* к их (т.е. других действующих лиц произведения. — *В.Н.*) жизни. <...> Но где только он ни прикоснулся — везде он оставил неисследимую черту» [14, с. 253, 242]. Речь шла, конечно, о чертах глубоко благотворных. Однако и Илья Ильич, никому не делая зла, оставил светлую память о себе не только в сердцах Ольги Ильинской и Штольца, но и в душе своего верного, хотя и нерадивого Захара («Этакого барина отнял господь! На радость людям жил, жить бы ему сто лет», — говорит он в эпилоге романа. — С. 382). Что же касается Агафьи Матвеевны, то для нее герой «Обломова» стал воистину жизненным светочем и спасителем, что, разумеется, не отдаляет, а сближает его с подлинными последователями Христа.

И прямо обозначенный романистом и ассоциативный контекст, формирующий образ Обломова, сделал его характером в той же мере конкретно-историческим, как и всечеловеческим и вечным, по праву вставшим в один ряд с архетипными фигурами Гамлета, Дон Кихота, Дон Жуана и Фауста. Факт этот все шире признается не в одной России, но и за ее пределами. «Тайные следы Обломова, — отмечает, например, англичанин Эрнст Рис, — существуют в каждом человеке, где бы он ни находился» [15, с. 6]. «Мы, — вторит ему американец Ф. Рив, — рассматриваем Обломова как символ <...> некоторых наших желаний и части нашего общего, реального состояния» [16, с. 38].

Система разнородных сопоставлений придает в гончаровском романе семантическую многозначность и непреходящее значение и образу очаровательной русской девушки из культурного дворянства Ольге Ильинской. Она менее обширна, чем в фигуре заглавного героя, но в свой черед сочетает параллели литературные и мифологические. К первым относятся переключки уже с либретто оперы «Норма». «Образный код оперы Беллини, — отмечает Е.Ю. Полтавец, — вообще очень важен для понимания взаимоотношения героев Гончарова: лунная ночь, священные

статуи, священная роща друидов (ср. особое значение, которое придает Ольга любимому парку), обряд с ветвью омелы (ср. ветвь сирени), неверный возлюбленный Ольги — Поллион. Есть даже мотив преступной любви жрицы, нарушившей обет целомудрия (ср. «другой путь к счастью», отвергнутый Ольгой). “Тайна тяготит” жрицу, как говорит Обломов, и будет «тяготить» Ольгу, решившуюся скрывать свои отношения с Обломовым до принятия им серьезных мер по управлению имением» [17, с. 25].

В.И. Мельник солидарен с критиками и исследователями, отмечавшими сходство Ольги Ильинской с пушкинской Татьяной Лариной. «У Пушкина, — пишет он, — романтически настроенная душа Татьяны “ждала... кого-нибудь”. Явился Онегин, резко выделяющийся среди привычной ей обстановки, — и она влюбилась. Обломов, вдумываясь в свой роман с Ольгой, — также находит, что “она готова была к восприятию любви, сердце ее ждало чутко, и он встретился нечаянно, попал ошибкою...”» [18, с. 89—90]. В.И. Мельник устанавливает ассоциативные связи также между героинями «Обломова» и шекспировского «Гамлета». И Офелия и Ольга не понимают причины удаления от них их возлюбленных. Она кажется им «либо следствием безумия (в «Гамлете»), либо надуманной (в «Обломове»)». А между тем эта причина не попадает в поле зрения героинь, ибо коренится в общих явлениях жизни, которым драматически противопоставлены герои. У Гамлета это «свихнувшийся век», который он призван «выправить», у Обломова — «обломовщина», с которой он борется в собственной душе... <...> Последний разговор Офелии с Гамлетом явно переключается со сцены прощания Обломова и Ольги. <...> Офелия восклицает:

Какого обаянья ум погиб!
Соединенье знания, красноречья
И доблести, наш праздник, цвет надежд,
Законодатель вкусов и приличий,
Их зеркало... все вдребезги. Всё, всё... <...>
Куда всё скрылось? Что передо мной?

Эти же вопросы стоят и перед Ольгой Ильинской: «Отчего погибло все?.. Кто проклял тебя, Илья? Что ты сделал? <...> Что сгубило тебя?!» [18, с. 90—91].

И еще одна шекспировская героиня «слышится» и Обломову и читателю романа в речи Ольги, на этот раз объясняющей Илье Ильичу сущность ее чувства к нему: «Я однажды навсегда узнала, увидела и верю, что вы меня любите, — и счастлива... *Больше и лучше любить я не умею*»; «Жизнь — долг, обязанность, следова-

тельно, любовь — тоже *долг*. Это — Корделия, младшая дочь короля Лира из одноименной трагедии В. Шекспира. Сходство Ольги с нею не исчерпывается почти буквальным совпадением (зафиксировано Л.С. Гейро) подчеркнутой нами фразы Ильинской со словами Корделии к ее отцу («Моя любовь не скажется словами. / Я, государь, люблю вас так, как мне / Мой долг велит, не больше и не меньше») (пер. В.А. Дружинина. — «Современник», 1856, № 11. С. 221) [2, с. 672]. Как известно, в отличие от своих лицемерных сестер Реганы и Гонерильи Корделия, подлинно любившая своего отца, не была понята им и изгнана. Определенное непонимание любви Ольги, одухотворенной и сознанием *долга*, демонстрирует, помним мы, и охваченный *страстью* Обломов, когда, отдавшись «змее сомнения», раздумывает «Любит ли она или только выходит замуж?» (с. 223).

Пробуждение физического влечения к любимому (в сцене «какого-то лунатизма любви» в вечернем парке из девятой главы второй части романа), впрочем, знакомо и Ольге, которая в тот момент с изнеможением и «жаркой улыбкой на лице» представляется Илье Ильичу уже не Корделией, а совсем иной женщиной «с такой улыбкой», виденной им «на какой-то картине» (с. 212). Гончаров не подсказал читателю, чью и какую картину подразумевает его герой. Однако его сообщение о *смущении*, испытанном героиней после пережитого ею в названной сцене состояния («Это маленькое нервическое расстройство, — торопливо сказала она. <...> Она не досказала и отвернулась, как будто *просила пощады*». — С. 112), позволяет предположить, что Обломов имел в виду какое-то изображение Марии из Магдалы и скорее всего «Кающуюся Магдалину» (1560) Тициана. Воспроизведенная на ней новозаветная грешница «дана в момент сильнейшего <...> глубокого и искреннего раскаяния. <...> И этому смятению души словно вторит природа. Последний луч заходящего солнца освещает фигуру кающейся грешницы и *ветку* согнувшегося под порывом ветра дерева» [19, с. 11] (курсив наш. — В.Н.).

Замечанием «И Ольга не справлялась, поднимет ли ее страстный друг *перчатку*, если б она бросила ее в пасть льву, бросится ли для нее в *бездну*...» (с. 193) Гончаров дополнительно нюансирует гуманный смысл Ольгиной любви двумя контрастными этой героине женскими параллелями. Первая почерпнута из баллады Ф. Шиллера «Перчатка» (1797), где прекрасная придворная дама предлагает влюбленному в нее рыцарю — в доказательство его преданности — вернуть ей перчатку, упавшую с ее руки к ногам диких зверей. Второй стала царевна из шиллеровской баллады «Кубок» (1797), повествующей о молодом паже,

«смирненно и дерзко» ответившем на жестокий призыв царя достать золотой кубок, брошенный им в морскую бездну. Рискую жизнью, паж сделал это и... был снова послан царем туда же уже за кубком с дорогим алмазом. Царевна прониклась сочувствием к отважному юноше и даже просила царя пощадить его, но заступничество ее питалось лишь «жалостью и страхом», а не глубокой любовью, и пажа от гибели не спасло. Любовь Ольги к Обломову требовательна, но эта требовательность ради него же и поэтому ничего общего не имеет с эгоистическими чувствами шиллеровских героинь — бессердечностью дамы придворной и малодушной робостью молодой царевны.

Подлинно идеальный женский персонаж европейской литературы, сопоставленность с которым героини «Обломова» ощутима, однако, лишь в подтексте романа, бросает на фигуру Ольги Ильинской уже и прямой возвышающий свет. Это Беатриче, прекрасная героиня «Божественной комедии» (предположительно 1300—1321) Данте Алигьери, а также и его возлюбленная. Названная поэтом после ее смерти «святой», она, считал Данте, вела его по жизни, помогая «разобраться в лабиринте его собственного сознания» [20, с. 243] (курсив наш. — В.Н.), и будет незримо направлять в движении по изображаемому в «Божественной комедии» миру загробному, где встретится с поэтом в «Раю», увлекая там его за собой в высшее райское небо — Эмпирей. «Святой», согласно значению своего скандинавского имени, является и положительная героиня «Обломова» Ольга Ильинская. И она, как мы могли неоднократно убедиться, всеми силами пыталась подвинуть Илью Ильича к духовному росту. *Ольгой* же звалась жена киевского князя Игоря, еще в 957 г. принявшая христианство, что в свой черед предрекает высокую духовность Ильинской и каритативный (от *лат.* — *caritatis* — уважение, сочувствие, участие, сострадание) характер ее любви к Обломову.

На литературный и исторический контекст образа Ольги накладываются параллели, ассоциации и аллюзии мифологические — языческие и библейско-евангельские. В трех особо значимых для героини «Обломова» эпизодах романа — при первом исполнении ею арии *Casta diva*, в страстном «тревожном состоянии» «какого-то лунатизма любви», а также в момент Ольгиного признания мужу Штольцу о мучающей ее по временам «какой-то хандре», жизненной неудовлетворенности — непременно присутствует Луна или «лунный свет» (с. 154, 210, 355, 356). Олицетворением Луны в римской мифологии была богиня Диана (тождественна греческой Артемиде), к которой, как указывалось

ранее, обращена знаменитая каватина ее жрицы Нормы из одноименной оперы В. Беллини. К «лунному свету» оборачивают лица друг друга, добываясь таким образом полной взаимной откровенности, Штольц и Ольга в эпизоде вышеназванного признания героини: ведь пред ликом божества лукавить невозможно. Но это не единственная причина «совмещения» Ольги Ильинской с лунной богиней. В своем классическом понимании Диана (тогда еще в качестве Артемиды), как и незамужняя Ольга, — «девственница и защитница целомудрия» [21, с. 107]. Наиболее известные римские святилища Дианы располагались на *горе* Тифати в Кампании <...> и <...> *роще* на *озере* Неми...» [21] (курсив наш. — В.Н.). В загородном петербургском парке, где были и озеро и рощицы, встречается с Ильей Ильичом и героиня «Обломова», она же побуждает любимого подниматься на горы и «по горам» ходит в Швейцарии со Штольцем. У Дианы есть брат-близнец Аполлон, который «в период позднейшей античности идентифицировался с солнцем» [21, т. 1, с. 376]; своего рода жизненным солнцем сделался если не для Ольги, то для Агафьи Пшеницыной и во многом душевно родственной Ильинской Обломов. Наконец, Диана отождествлялась и с Немесидой (Немезидой), греческой богиней мести, обрушивающей свой гнев «на тех, кто преступает закон» [21, т. 2, с. 209]. Подлежащей каре Немезиды считает себя накануне сердечного объяснения со Штольцем («Ах да, это необходимо... надо кончить чем-нибудь... — проговорила она с тоской <...> “Немезида! Немезида!” — думала она, клоня голову к груди». — С. 323) и Ольга Ильинская — за свою возникающую, но, как она полагает в этот момент, неправую (ведь женщина якобы любит только однажды) *вторую* любовь, любовь к Штольцу.

«Но если б ее *обратить* в статую, она была бы статуя *грации* и гармонии (с. 154), — сказано повествователем романа еще при начальной характеристике Ольги, и одной этой фразой последняя сближается с четырьмя персонажами древнегреческой мифологии. Во-первых, это три грации — *хариты* (от греч. «милость, доброта») — «благодетельные богини, воплощающие доброе, радостное и вечно юное начало жизни, — <... > Аглая («сияющая»), Ефросина («благомыслящая»), Талия («цветущая»)» [21, т. 2, с. 583]. Вспоминая полный портрет Ильинской, ее слова «Я не состареюсь, не устану жить никогда» (с. 288) и поведение с Обломовым, а потом Штольцем, читатель романа легко убедится в полной основательности указанного сближения. Припомнится ему и Ольгино «сочувствие» с окружающей ее природой — загородным парком и озером, Летним садом Петербурга и даже хо-

лодной осенней Невой, а также и подобная классической статуе соразмерность всего облика этой и *творчески* (как она поет!) одаренной героини. А ведь «в мифах о Х<аритах> заметна их связь с вегетативными силами природы и упорядочением человеческой жизни, трудовой и художественной деятельности» [21, т. 2, с. 583]. Во-вторых, это легендарный царь Кипра и ваятель Пигмалион, влюбившийся в сделанную им статую прекрасной женщины, оживленную по его мольбе богиней Афродитой и под именем Галатеи ставшей его женой. «Обратить» Обломова в духовно возродившегося человека, т.е. в своего рода «артистически созданное существо», упорно стремилась и Ольга Ильинская.

Гармоничность и облика и целостной личности Ольги при всем внешнем изяществе героини в первую очередь тем не менее определена ее одухотворенностью. Ольга в той же мере Грация-Харита, как и *Психея* (от греч. «душа», «дыхание»). Древним грекам Психея «представлялась в виде орла, устремляющего ввысь свой взор»; на античных памятниках изобразительного искусства она изображалась «в виде бабочки»; знаком Психеи выступала и кровь — «носитель души» [21, т. 2, с. 344]. Ольга прямо не сравнивается с орлом, однако она не только в важнейшие минуты своей жизни «блуждает глазами в несущихся облаках» и поднимает «глаза к небу», но и вообще, не довольствуясь земными пределами, порывается «за житейские грани» (с. 191, 192, 357). По крайней мере однажды Ольга ассоциируется и с *бабочкой* — в эпизоде с Обломовым после получения героиней его «прощального» письма к ней («Вот две *бабочки*, вертятся друг около друга в воздухе, опрометью, как в вальсе, мчатся около древесных стволов». — С. 200). И уже непосредственно обозначен романистом такой признак Ольги-Психеи, как кровь: девушка в минуты особого душевного волнения выдает свою природу «розовым пятном», что появляется то «на одной щеке», то «на другой», то на обеих сразу (с. 162, 206). Ничего подобного, заметим попутно, не будет на устойчиво белом лице Пшеницыной.

Неизменно добрая и участливая к окружающим, Ольга между тем способна и к «грозной позе, с грозным взглядом», когда ее целомудренная душа подвергается искушению. Такова она, например, в сцене с Обломовым, просящим у простившей его неверие девушки «поцелуй, в залог невыразимого счастья»: «Он вдруг присмирел: перед ним не кроткая Ольга, а оскорбленная *богиня гордости и гнева*, с сжатыми губами, с молнией в глазах» (с. 206).

Проникающая все ее телесно-физическое естество духовно-душевная доминанта Ольги, а не те или иные внешние показатели

(набожность, регулярное посещение церкви и т.п.) в первую очередь делают эту гончаровскую героиню подлинной христианкой — и по ее вере, и по делам ее. В отличие от Веры, героини «Обрыва», обращающейся в критические моменты своей жизни к помощи Спасителя, Ольга своего исповедания веры непосредственно не заявляет нигде, что, однако, не мешает вполне ясно сформулировать его двумя метафорическими образами. Говорим о «путеводной звезде» и «луче света», роль которых по отношению к Обломову сознательно взяла на себя Ильинская (с. 182). Первый восходит к Евангелию от Матфея, рассказавшему о волхвах (мудрецах), увидевших — в день рождения Иисуса Христа — звезду на востоке, шедшую перед ними и приведшую их к месту, «где был Младенец», Которому они, «пав, поклонились <...>; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну» (Мф. 2, 9—11). Второй своим источником имеет следующее сообщение того же евангелиста: Христос, отринув в пустыне искушения дьявола, «пришел и поселился в Капернауме приморском, в пределах Завулоновых и Неффалимовых, да сбудется реченное через пророка Исаию, который говорит: «Земля Завулонова и земля Неффалимова <...>, народ, сидящий во тьме, *увидел свет великий*, и сидящим в стране и тени смертной воссиял свет» (Исаия 9, 1—2). С того времени Иисус начал проповедовать и говорить: покайтесь, ибо приблизилось Царство небесное» (Мф. 4, 13—17. Курсив наш. — *В.Н.*).

В каритативном смысле определяя цель своей любви к Обломову, Ольга воспринимает новозаветную «путеводную звезду» как иносказание самого дела Христа, которому — применительно к возлюбленному — хочет по мере сил способствовать в виде скромного, но действенного *луча* (ср. тождественную метафору Катерины из «Грозы» Островского в статье Добролюбова «Луч света в темном царстве») от Его разлившегося по миру света. В своей возрождающей миссии Ольга не застрахована ни от дьявольского испытания (в сцене невольного физического влечения к любимому, где она со страхом спрашивает его: «Ты не видишь, мелькает в *темноте* кто-то?.. <...> Вон опять! Смотри, кто это?»), ни от соблазна гордыни, в которой покается при расставании с Обломовым. Но не таков ли удел каждого из христианских человеколюбцев?

Итак, вслед за фигурой Обломова образ Ольги обретает огромное обобщение (в этом случае — идеального рода) и смысловую неисчерпаемость благодаря разнородному контексту, где литературно-архетипные и мифологические параллели и обертоны взаимно проникают и дополняют друг друга. Это хорошо

видно и в «крымской» главе романа, являющей собой (вкупе с четвертой, «парижско-швейцарской», главой последней части) *вершину* композиционной «пирамиды» всего произведения, в которой образ Ольги художественно завершается рассказом о необычной «тоске», порой охватывающей героиню и среди ее вполне счастливой жизни со Штольцем. Несомненно бросающая на Ольгу новый важный свет, сама по себе эта тоска в гончарововедении должного разъяснения тем не менее пока не получила. Обратимся к ней.

«Обычно это место (романа. — *В.Н.*), — отмечает В.И. Мельник, — трактуется в том духе, что Ольга выявляет глубоко спрятанную, но присущую Штольцу «обломовщину» [22, с. 155]. Действительно, вот суждение на эту тему, например Д.Н. Овсяннико-Куликовского: «Незаурядная сила и ясность ума, цельность природы, вечное стремление вперед — к разумной деятельности и плодотворной *общественной работе* — вот те черты, которые ставят Ольгу выше других, даже лучших, женщин ее времени... Личным и семейным счастьем она не удовлетворится. Натура изящно-женственная, она вместе с тем одарена мужским умом и мужским стремлением к делу, работе, *борьбе*. Спокойная, тихая, счастливая жизнь пугает ее, как призрак обломовщины, как болотная тина, грозящая затянуть и поглотить человека» [23, с. 264] (курсив наш. — *В.Н.*). Несколькими годами позже Куликовского, но по существу той же причиной объясняет Ольгину тоску Р.В. Иванов-Разумник: «Ольга сама не понимает, что с нею творится, а Гончаров, конечно, не позволяет ей догадаться, что хандра ее есть неизбежная реакция живого человека против мертвящей сути *этического мещанства*... <...> Ольга задыхается в болоте этического мещанства. Неужели вся ее жизнь пройдет в затхлой атмосфере умеренности и размеренности, как раз в то время <...>, когда *новая жизнь* закипает вокруг? А все это пройдет мимо нее: добродетельного мещанина Штольца величайшие *социальные движения* могут занимать только теоретически: он не прочь <...> утешить Ольгу чем-нибудь вроде замечательного изречения самого Гончарова, что, мол, “крупные и крутые повороты не могут совершаться как перемена платья, они совершаются постепенно”... Удовлетворится ли Ольга этой <...> теорией *о постепенности крутых поворотов?*» [24, с. 275] (курсив, за исключением слов о «постепенности крутых поворотов», наш. — *В.Н.*).

Приведенные и подобные им объяснения Ольгиной тоски отражают лишь общественные устремления критиков периода первой русской революции, но не текст гончаровского романа, так как ни о каких «социальных движениях», старых или новых,

как и об участии в общественных «поворотах», крутых или постепенных, Ольга в рассказе о своей тоске вовсе не поминает уже потому, что не имеет их в виду. Оба критика практически ни на шаг не продвинулись в суждении о данном фрагменте произведения от основополагающего для них мнения Добролюбова, который, безосновательно придав штольцевскому выражению «мятежные вопросы» смысл радикально-политической борьбы, еще менее основательно утверждал: «он (Штольц. — В.Н.) не хочет “идти на борьбу с мятежными вопросами”, он решается “смирненно склонить главу”... А она (Ольга. — В.Н.) готова на эту борьбу, тоскует по ней и постоянно страшится, чтоб ее тихое счастье с Штольцем не превратилось во что-то, подходящее к обломовской апатии» [25, с. 68].

Не меньшим своеволием по отношению к тексту романа отличается разъяснение указанной «тоски» Н.К. Пиксановым, вообще характерное для гончароведов советского периода. «В Штольце, — считал Пиксанов, — ее (Ольгу. — В.Н.) не удовлетворяет рассудочность, эгоцентризм, сухой расчет, отсутствие мягкости, душевности, какие она наблюдала у Обломова» [26, с. 152]. Откуда же это видно? «Как я счастлив!» — говорит в «крымской» главе романа Штольц. «Я счастлива!» — дважды, итожа этими словами свое состояние, вторит там ему и его супруга (с. 353, 351, 353).

«На Западе, — фиксирует Е.А. Краснощекова, — не без влияния фрейдизма обращалось внимание на сугубо интимные аспекты <Ольгиного> кризиса: “причина переживаемого Ольгой приступа депрессии — глубокая эротическая неудовлетворенность”, — читаем в книге А. и С. Лингстедов “Иван Гончаров”» [27, с. 331]. Произвольность этого утверждения, фактически уравнивающего одухотворенную и целомудренную героиню «Обломова» с сексуально озабоченной Ульяной Козловой из романа «Обрыв», едва ли нуждается в особом опровержении. Достаточно сказать, что даже чувственное влечение Ильи Ильича Обломова к Агафье Пшеницыной в своем эротическом проявлении изображено Гончаровым всего лишь однажды (в финальной сцене первой главы четвертой части, где Обломов целует Пшеницыну в шею) и настолько по отношению к обоим участникам сцены деликатно, что по крайней мере юный читатель его физиологической подоплеки не замечает.

В России последних лет сделана попытка интерпретировать тоску Ольги Ильинской в духе религиозного литературоведения. Так, возражая ее политизированному истолкованию Добролюбовым и его последователями, В.И. Мельник пишет: «На самом

деле как недовольство Ольги, так и ответы, и поведение Штольца указывают на иное. Туманно и поэтически, но Штольц именно в христианском духе объясняет Ольге ее неожиданную грусть. Штольц акцентирует именно запредельное, лежащее за гранью земного, говорит о совершенно естественных порывах человеческой души к Богу.. Ольга нашла идеал земной, но тоскует по небесном» [22, с. 155]. Никаких серьезных доказательств в пользу этого вывода уважаемый исследователь, однако, не предоставил. Зачем бы, спрашивается, Штольцу, человеку православного исповедания, *намекать* христианке Ольге о ее порывах к Богу, а не прямо и ясно сказать ей об этом, если дело было в таких, угодных и русской православной церкви и большинству русских читателей того времени порывах? Между тем Штольц, устами которого в данном случае говорит едва ли не сам романист, ссылаясь на байроновского Манфреда, гётевского Фауста, а ранее на «Прометеев огонь», самого Творца поминает лишь в идиоматическом словосочетании «Дай бог» («Дай бог, чтоб эта грусть твоя была то, что я думаю, а не признак какой-нибудь болезни... то хуже». — С. 358). И отчего стремление к Богу, если дело было действительно в нем, Штольц именуется «мятежными вопросами человечества»? Что тут мятежного для любого человека и в особенности для людей верующих, коими являются Ольга и Штольц? Очевидно, объяснение почтенного исследователя — лишь дань умонастроениям части нынешних российских ученых и читателей. Ибо, будь оно верным, Ольга весьма легко избавилась бы от своей «тоски», удовлетворив свои «порывы к Богу» и не перешагивая за земную грань, а просто уйдя, как, скажем, тургеневская Лиза Калитина («Дворянское гнездо») или лесковская мать Агния («Некуда»), в монастырь или окружив себя, как толстовская княжна Марья Болконская («Война и мир»), «божьими людьми».

Не убеждает нас объяснение Ольгиной грусти-тоски, предложенное известным американским гончароведом Вс. Сечкаревым, трактующим это состояние героини как «экзистенциальную скуку, которая охватывает человека в тот момент, когда он достиг абсолютного удовлетворения, как пустоту, которую чувствует современный интеллектуал, кому доступны все материальные блага, но который не способен найти ответ на коренные вопросы и мучим очевидной бессмысленностью жизни» [28, с. 148—149]. Скуку человека, достигшего «абсолютного удовлетворения», точнее было бы назвать не экзистенциальной, а пресыщением, действительно способным породить не только ощущение жизненной бессмыслицы, но и нежелание жить. Случаи, когда люди, обеспеченные всем в жизни, кончали самоубийством, не так уж

редки. Но разве Ольга, пожелавшая в своей счастливой жизни неких «небывалых явлений, заглядывающая далеко вперед», свидетельствует этим о своем жизненном пресыщении? И разве она, которой «будто мало» было достигнутого счастья, считает себя абсолютно удовлетворенной?

Тот же Вс. Сечкарев, говоря о четвертой части «Обломова», совершенно справедливо заметил: это «самая восхитительная и самая *метафизическая* часть романа» [28, с. 145]. Метафизический (в значении *онтологический, философский*) уровень текста содержит, впрочем, не одна четвертая часть «Обломова», а весь роман, как и вся романная «трилогия» Гончарова. В той или иной мере метафизичен каждый из персонажей «Обыкновенной истории», «Обломова» и «Обрыва», потому что всегда ориентирован на *архетип*, литературный (Гамлета, Дон Кихота, Дон Жуана, Фауста, Тартюфа, Чацкого, Подколесина, Татьяны и Ольги Лариных, Филемона и Бавкиды и др.) или историко-культурный (Александра Македонского, Платона, Диогена Синопского, Бальтазара, Иисуса Навина, Иисуса Христа и т.д.); метафизичны локусы и ситуации «трилогии», довлеющие не бытовым и природно-эмпирическим очертаниям, а *мифологемам* таких гончаровских реалий, как *усадебная (дом), река, озеро (вода), переправа и мост, сад и парк, цветы* («желтые цветы»-кувшинки, сирень, ландыши, резеда, померанцевый букет и др.), кофейная *мельница* Пшеницыной и *чашка*, разбитая Захаром на другой день после расставания Обломова с Ольгой; метафизичны (ибо *мифологичны*) у Гончарова стихии космические (*Солнце, Луна, свет, огонь*, и, напротив, *тьма, мрак, хаос*) и сакральные (ад, чистилище и рай, представляющие в образных аналогах *суеты* и непробудного *сна, пробуждения и восхождения на гору*, наконец, жизни как постоянного *движения-совершенствования*). Метафизичны коллизии гончаровских романов, восходящие к «коренным, общечеловеческим» оппозициям *старины и новизны, идеализма и практицизма, молодости и зрелости* (отцов и детей), *жизни-покоя и жизни-движения, морали (веры) и аморализма (неверия)*, и т.д.

Можно утверждать: не редкой и исключительной, а основной разновидностью художественного образа у Гончарова стал образ, довлеющий архетипу или мифологеме. При этом — и здесь основное отличие Гончарова, скажем, от Гёте, Тургенева или Достоевского — бытийно-метафизическое начало в романах писателя присутствует не непосредственно, в сколько-нибудь отвлеченно-умозрительном виде (как теории, философские или нравственные системы, доктрины, абстрактные рассуждения и т.п.), а непременно в конкретике реальной, прежде всего рус-

ской, природы и *быта*. Сугубо гончаровская творческая задача состояла поэтому в том, чтобы *вместить* непреходящий бытийный смысл в по видимости всего лишь бытовые картины, «местные» и «частные» характеры. Именно она объясняет как особо долгое (в течение десяти или даже двадцати лет) вынашивание Гончаровым своих романских замыслов, так и резкое расхождение критиков и читателей в восприятии их образов, когда одни видели в них изделия великолепного *жанриста* в духе малых фламандцев (как, например, В.П. Боткин, С.А. Венгерова), а другие (как Д.С. Мережковский) считали их символами.

Лишь в свете вечного и в этом смысле метафизического человеческого устремления и созданной им таковой же коллизии можно правильно понять и тоску Ольги Ильинской в вышеуказанной главе «Обломова». Устами Штольца романист определяет ее главную причину как неудовлетворенность («безответность») порываний «живого раздраженного ума <...> за житейские грани» (с. 357). И Штольцу же доверяет назвать источники этой причины: *литературно-философские* (они отразились в пафосе гётевского Фауста и байроновского Манфреда из одноименных трагедий), затем *духовно-психологические* («Это не твоя грусть; это *общий недуг* человечества». — С. 358) и более всего — *мифологические* («Это расплата за Прометеев огонь!» — Там же). Рассмотрим их, акцентируя внимание на трех понятиях: «мятежные» вопросы, «титаны» и «Прометеев огонь».

Одноименного героя драматической поэмы Д.-Г. Байрона «Манфред» (1817) Штольц поминает одновременно с заглавным героем «Фауста» (часть I — 1806, часть II — 1825—1831) И.В. Гёте неслучайно: Манфреда нередко называют романтическим Фаустом. В обоих произведениях, по словам Белинского, поставлены «вопросы о тайнах бытия и вечности, о судьбах личного человека и его отношениях к самому себе и общему» [29, т. 2, с. 115]. Личность совершенно выдающаяся и деятельная, Фауст, «неудовлетворенный прожитой жизнью, разочаровавшийся в возможностях науки, стремится познать бесконечное, некий абсолюте» [30, с. 423]. На этом пути его ждет целый ряд искушений (разгульной жизнью, любовью, властью, красотой, славой), предложенных ему Мефистофелем в обмен на условие: как только Фауст обретет *мгновение* («высший миг»), которое он захочет в качестве совершенно прекрасного увековечить, душа его станет принадлежать дьяволу. Обрести вполне прекрасное мгновение значит для Фауста ощутить всю полноту земного и космического бытия, т.е. реально достичь Абсолюта, открытого только Высшей небесной силе. И независимо от того, испытает ли Фауст такое мгновение (дело) или

нет, а также от того, отдаст ли Высшая небесная власть его душу Мефистофелю или простит его за договор с дьяволом, герой Гёте остается — во всяком случае для людей догматического религиозного сознания — человеком «мятежных вопросов» и запросов уже потому, что он не довольствуется уделом, предначертанным людям Творцом и Природой.

В отличие от Фауста Манфред в качестве прежде всего автопортрета самого Байрона, «гордости поэта» (А. Пушкин) и боготворца, мечтавший в юности быть просветителем народов, затем презрел людей и, «дабы противопоставить себя им, овладел тайной бессмертия» [31, с. 251], чем субъективно уравнился с Божеством. Но и это не принесло ему счастья, «ибо он погубил ту единственную, которую любил, и не в силах воскресить ее» (там же). Придя к убеждению в бесплодности не только знания, добра и зла, но и самой жизни, он, отвергнув и божий и людской суд, умирает со словами: «Сам себя сгубил, и сам я хочу карать!». Манфред, таким образом, мятежник вдвойне — сначала он уподобил себя Божеству, а затем, как впоследствии философический самоубийца Кириллов из романа Ф. Достоевского «Бесы», своевольно распорядился и главным божеским даром человеку — своей жизнью.

Ольга Ильинская — не выдающийся ученый, как герой Гёте, и не романтическая героиня байроновского типа. Но и ее посетили, мало сказать «вековечные» (Достоевский) или даже «проклятые», нет, именно «мятежные» вопросы человеческого бытия: «Что ж это? — с ужасом думала она. — Ужели еще нужно и можно желать чего-нибудь? Куда же идти? <...> Некуда! Дальше нет дороги... Ужели нет, ужели ты совершила *круг жизни*? Ужели *тут* всё, всё... — говорила душа и чего-то не договаривала... и Ольга с *тревогой* озиралась вокруг... Спрашивала глазами *небо, море, лес*... Нигде нет ответа...» (с. 354).

Только таившимся в вопросах Ольги недовольством-вызовом какому-то закону мироздания можно объяснить эти **ужас, тревогу, озирания** героини в момент самого прихода этих вопросов к ней. Называя это недовольство не неким капризом одной Ольги, а «общим недугом человечества», Штольц квалифицирует его как «грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне...» (с. 358, 357). Какова же она? Главная, издревле мучавшая человечество тайна его бытия есть тайна человеческой *смерти* и *бессмертия*. Это тот вопрос вопросов, ответа на который не дает наука и который лишь частично — в рамках догмата о бессмертии души (но не тела) — разрешается для человека религией. Однако, как в данном случае верно заметил Вс. Сечкарев, «Гончаров (добавим, и

Тургенев, во многом и Л. Толстой. — В.Н.) сознательно отмечает эту возможность для *современного человека*» [28, с. 148—149] (курсив наш. — В.Н.).

Понятие «современный человек» в русскую классическую литературу было введено автором «Евгения Онегина», заглавный герой которого стал и первым художественным образом этого человеческого типа. К нему Лермонтов отнесет своего Григория Печорина («Герой нашего времени»), Тургенев — главных мужских персонажей своих повестей 50-х гг. («Переписки», «Фауста», «Аси», «Поездки в Полесье»), а Достоевский — Родиона Раскольникова («Преступление и наказание»), инженера Кириллова («Бесы»), Ивана Карамазова («Братья Карамазовы»). Типологически отчасти родственны этому человеку и Дмитрий Оленин («Казаки»), Андрей Болконский, Пьер Безухов («Война и мир») и Дмитрий Нехлюдов («Воскресение») Толстого. При всех индивидуальных различиях между героями этого типа, а также их человеческих недостатках (себялюбии и душевной сухости, мечтательности в сочетании со скепсисом и неверием) все они отмечены максимализмом *личностных* запросов и поистине космических притязаний. Уже Евгений Онегин страстно обсуждает с Ленским не только «Племен минувших договоры, / Плоды наук, добро и зло», но и «Гроба тайны роковые», жизнь и *судьбу* людскую. А главные лица тургеневских повестей будут, отвергая обычное, доступное человеку счастье, стремиться к *бессмертному* счастью, «счастью *потоком*», «*безмерному*, где-то существующему счастью» [32, т. 5, с. 28, 139; т. 7, с. 96] (курсив наш. — В.Н.).

А что если и Ольга Ильинская, недаром вопрошавшая не одни земные море и лес, но и небо, также не довольствуется традиционным ответом на проблему человеческого бессмертия? Что, если и она, как ранее Фауст и Манфред, пожелала целостного, и душой и телом, сопряжения-слияния не только с любимым супругом, детьми, окружающими ее людьми, но и со стихиями космическими, с самой Вселенной? Случайно ли разве ее душа «заглядывала дальше, вперед» от земного жизненного *круга* (т.е. жизни, замкнутой рождением и смертью человека на Земле) или, как говорит Штольц, «за житейские грани»? Что, если и Ольга возжелала не одного духовного, но и *физического* бессмертия и тем самым Абсолюта?

Ведь это она, еще в период безоблачных отношений с Обломовым, живо интересовалась «двойными звездами», а потом благодарно воспринимала рисуемую ей Штольцем «*бесконечную, живую картину знания*» как «творимый ей *космос*» (с. 190, 353). Это ей, как никому более в романе, присуща поистине неумная

жажда жизни. «Я не состареюсь, не устану жить никогда», — заявила Ольга даже в мучительный для нее момент разрыва с Обломовым. «Ты, кажется, хочешь сказать, что я состарелась?», — парирует она одно из замечаний Штольца и в анализируемой сцене из «крымской» главы романа, прибавляя: «Не смей!» «Она, — говорит романист, — даже погрозила ему» (с. 357). В отличие не только от робкого и маловерного Ильи Ильича, но и самого Штольца, не удержавшегося в той же сцене от опасливого предупреждения супруге («Смотри, чтоб *судьба* не подслушала твоего ропота, — заключил он суеверным замечанием, внушенным нежной предусмотрительностью, — и не сочла за неблагодарность! Она не любит, когда не ценят ее даров». — С. 358—359), Ольга не покорствуется судьбе, перед властью которой были бесильны даже древнегреческие Олимпийские боги.

Устремленность героини «Обломова» не к гегелевской Абсолютной Идее, бывшей у немецкого мыслителя философской перифразой Всевышнего, а к Абсолюту как земной и космической целостности, как Вселенной имеет в русской литературе 60-х гг. весьма близкий аналог. Имеем в виду уже цитированный нами в статье «Любовь, Природа и Мироздание в художественном мире И.С. Тургенева» монолог заглавного героя драматической поэмы А.К. Толстого «Дон Жуан». Сформулировав здесь свое понимание *истинной* любви как силы, которая не обособляет любящих от человечества и Вселенной, а *роднит* с ними, Дон Жуан продолжает:

Всех истин я источник видел в ней,
Всех дел великих первую причину.
Через нее я понимал уж смутно
Чудесный строй законов бытия,
Явлений всех сокрытое начало.

[33, с. 205] (курсив наш. — В.Н.).

Дон Жуан А.К. Толстого, трактованный не традиционным искателем чувственных наслаждений и безбожником, а в качестве тонкого поэта-идеалиста и бескорыстного поклонника высокой женской красоты, ищет слияния Вселенной посредством особого разумения любви как «космической силы, объединяющей в одно целое человека и природу, земное и небесное, конечное и бесконечное и раскрывающей истинное назначение человека» [34, с. 72]. Но и Ольга Ильинская, отвечая на вопрос Обломова «В чем же счастье у вас любви...», «повела глазами вокруг, по деревьям, по траве» (с. 192), как бы беря их в свидетели того, что ее любовь единит ее и с окружающей природой. А ранее, говоря Илье Ильичу

«Жизнь — долг, следовательно, любовь — тоже долг», героиня поднимает глаза и к небу, включая тем самым в свою любовь и Вселенную с самим Творцом (там же).

И другая параллель, уже из западноевропейской литературы, возникает перед нами, когда мы задумываемся над грустью-тоской, казалось бы, вполне счастливой Ольги. Это Беатриче, прекрасная возлюбленная автора и героя «Божественной комедии» Данте. Ориентации романной «трилогии» Гончарова на «Божественную комедию» посвящена недавняя статья И.А. Беляевой («Известия РАН. Серия литературы и языка». 2007. № 2). Мы ограничимся напоминанием лишь одного аспекта знаменитой поэмы: сам небесный Рай имеет в ней разные степени совершенства (по числу райских неб). От ближайшего к вершине Чистилища неба Луны следует второе небо — Меркурия, затем небо Венеры, небо Солнца, небо Марса, небо Сатурна, небо Звезд, и так до неба кристального (девятого) и неба десятого — Эмпирея. Словом, до тех космических объектов, которыми во времена великого флорентийца оканчивались границы Вселенной. Так вот, Беатриче, встретив Данте еще в земном Раю (ср. с *крымским* земным раем Ольги), увлекает его с планеты на планету, со звезды на звезду вплоть до последнего райского неба — Эмпирея. И не своего ли Эмпирея, в ее случае — физического уравнивания-слияния с Вечностью, дарующего физическое же бессмертие и ей, и ее любви, быть может, не сознавая того, возжелала героиня Гончарова?

За что и *расплачивается* своей грустью-тоской. Которую Штолец, прежде указания на мятежных Манфреда и Фауста, называет «расплатой за Прометеев огонь». И он совершенно прав, если верно понять последствия великого благодеяния, оказанного этим древнегреческим *титаном* человечеству. Суть его — в даровании людям *огня*, похищенного с этой целью у Олимпийских богов (Прометей спрятал и передал людям его искру в поллом тростнике: отсюда крылатое выражение «божественная искра»), за что Зевс жестоко карает Прометея: он прикован к горам Кавказа, где орел выклевывает ему печень, ежедневно вырастающую вновь. Однако, похитив с Олимпа огонь, бывший дотолем атрибутом только бессмертных богов, Прометей «вселил в людей “слепые надежды”, но не дал им способности предвидеть свою судьбу...» [35, с. 338]. И главное, что скорее всего и подразумевает Штолец, говоря о *расплате* человека за Прометеев огонь, обладание последним возбудило у людей дерзкое («мятежное») желание уравниваться с богами в бессмертии, считавшимся только божеской прерогативой.

Прометей был первым мятежником-богоборцем, кто своим даром породил у людей «мятежные вопросы» и такие же запросы. Много позднее, по крайней мере на европейских читателей Гёте и Байрона (в числе которых были, конечно, и положительные герои гончаровского «Обломова») подобным искушением действовали и литературные Фауст и Манфред, по этой же причине, видимо, причисленные Штольцем также к титанам (с. 358).

Итак, и упоминание в анализируемой сцене «Обломова» древнего культурного героя, титана Прометея подкрепляет наше предположение: Ольга действительно задумалась о тайне человеческой смерти и о праве людей и их счастья на физическое бессмертие. Иначе говоря, о праве человека стать равным *бесконечной* и *вечной* Природе и самой Вселенной, стихии которых для людей античности совокупно олицетворялись языческими богами и богоподобными титанами, а в новое время неудержимо влекли к себе взоры таких титанических личностей, как Фауст Гёте и Манфред Байрона. Однако для изначально смертных, следовательно, *конечных* людей равенство с бесконечными и вечными Природой и Вселенной изначально же и невозможно; отсюда «ужас», «тревога» и «тоска» того из них, кто всем существом своим проникся этим воистину титаническим вопросом и противоречием. Вместе с тем самая способность к *таким* вопросам и запросам — права Штольца и явно солидарный здесь со своим героем Гончаров! — суть те «избыток, роскошь жизни», которые даются лишь людям, свободным от насущных материальных и социальных забот, ибо эти вопросы и запросы «не рождаются среди жизни обыденной» и посещают лишь избранных, в то время как «толпы идут и не знают их» (с. 358). В строй этих избранных, для которых *последние* (в значении *высшие, непреходящие*) проблемы и устремления человечества стали *первыми*, по праву вступает и положительная героиня «Обломова».

По мысли Гончарова, Ольга, познавшая «мятежные вопросы» человеческого бытия, тем самым постигла и красоту великого *гуманистического* дерзания; а Штолец, объяснивший, со ссылкой на Прометея, Макбета и Фауста, природу ее грусти, вполне основательно приобщил ее носительницу к мифологическим и литературным титанам. И не оттого ли, выслушав мужа, Ольга, говорит романист, «как безумная, бросилась к нему в объятья и как вакханка (т.е. будто древняя поклонница языческого бога Диониса-Вакха, знаками которого служили и те *виноград* и *плющ*, что «сверху донизу» покрывали крымский коттедж Штольцев), в страстном забытии замерла на *мгновенье* (вот оно, важнейшее

художественное понятие и «Фауста» Гёте! — *В.Н.*), обвив ему шею руками» (с. 358)?!

И по заслугам: ведь проблема жизни и смерти, права человека и на физическое бессмертие, о которых в «крымской» главе «Обломова», размышляют его положительные герои, высоким метафизическим смыслом окрасила в России XIX в. не одно творчество, но и *самое бытие* таких великих россиян, как Тургенев, Толстой, Достоевский. Согласно, например, последнему, современный несовершенный человек, нравственно преобразившись в течение веков по заветам Христа, перейдет из исторического (временного) существования в космическое, чем объединится со своим бессмертным Отцом-Создателем. Но ведь и гончаровский Штолец, в этом случае, вне сомнения, двойник своего творца, был убежден: «Человек создан сам устраивать себя и даже *менять свою природу...*» (с. 305).

На фоне заглавного героя романа и Ольги Ильинской литературный и мифологический контекст образа Андрея Штольца относительно скромнен и малоошутим. Но сначала стоит напомнить сущность и основную функцию этого героя в «Обломове». Как и Ольга, Штолец — положительный персонаж романа и в качестве личности «синтетической», равно противостоящей односторонностям людей инертных (восточных) и суетных (западных), — положительная же альтернатива не только центральному, но и всем иным мужским лицам произведения. Но кого из художественно-литературных предшественников напоминает или, скажем иначе, чьи и какие их черты так или иначе отозвались в фигуре Штольца?

Его роль в романе называли «ролью Мефистофеля — искусителя Обломова» [36, с. 180], что, конечно, неверно. Да, Мефистофель из «Фауста» Гёте — среди «духов отрицанья» особый: это «философ и интеллектуал, он знает людей, их слабости, его язвительные замечания в адрес человеческого рода говорят о его проницательности» (30, с. 268). Однако сущность его «проявляется в отношении к людям, он не верит в их божественное подобие, считая, что человек слаб и испорчен, без вмешательства дьявольских сил творит зло и даже лучшие из людей подвержены порче» (там же). Ничего подобного нельзя сказать о Штольце. Он именно верит в людей и в их способность постоянно совершенствоваться и предпринимает все от него зависящее, чтобы вернуть Илью Ильича, страдающего жизненной робостью и апатией (вот где сказались козни врага рода человеческого!), к светлым началам его природы.

Более основательно предложенное В. Мельником сопоставление художественной функции Штольца с назначением Призрака отца Гамлета в одноименной трагедии В. Шекспира: «Он выполняет в романе ту же роль, которую берет на себя Призрак... В “Гамлете” Призрак говорит: “Цель моего прихода — вдунуть жизнь в твою почти остывшую готовность”. Штолец входит в роман со словами: “Теперь или никогда — помни!”. Не случайно слова эти воспринимаются Обломовым как звук трубы, зовущей на судный день...» [18, с. 81]. Действительно, даже самое пробуждение Ильи Ильича, как подметила Е.Ю. Полтавец, и в первой части и в четвертой (гл. IX) «связано с приходом Штольца, что символизирует роль Штольца в жизни Обломова» [17, с. 23]. И все же ассоциация гончаровского положительного героя с шекспировским Призраком весьма приблизительно уже в силу различной художественной полноты и самих этих персонажей и условий их действия.

Неубедительна попытка сделать Штольца *одновременно* и прагматиком и «по преимуществу» романтиком [18, с. 135], потому что герой, стремившийся в своей жизни «к равновесию практических сторон с тонкими потребностями духа», как раз равно преодолевает и узкий прагматизм Волковых-Судьбинских-Пенкиных и романтическую мечтательность, например, Александра Адуева. Точнее мысль: «Он такой же максималист, как и Обломов, но идущий иным путем. Отсюда множество точек соприкосновения между ними» (там же).

Позитивная сущность Андрея Штольца среди других положительных героев русской и западноевропейской литературы заметнее при восприятии его, так сказать, «от противного». Штолец — не добродетельный гоголевский помещик Костанжогло и не гоголевский же идеальный чиновник из второго тома «Мертвых душ»; он — не новоявленный Дон Кихот, как, скажем, грибоедовский Чацкий («Горе от ума»), в его истолковании Гончаровым («...воин <...> и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и — всегда жертва». — 3, с. 42, 43), ибо не стал жертвой ни людского непонимания, ни враждебных обстоятельств. Он — не мистер Пиквик из романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1836—1837), так как, в отличие от этого двойственного персонажа (Пиквик «поначалу только карикатурен» и лишь «в процессе повествования обретает все более индивидуализированные черты, новое неожиданное обаяние») [37, с. 317], изначально заявлен человеком гармонического склада. Он — не Жан Вальжан из «Отверженных» (1862) В. Гюго, крестьянин-каторжанин, а впоследствии «хитрый, умный, ловкий, но

прежде всего мыслящий, благородный, духовно развитый человек» [37, с. 151—152], хотя у них и есть одно заметное сходство — это распространенный в русской и европейской романистике мотив дороги и странствий героев. Однако в том же мотиве проявляется и существенное различие между этими персонажами: если Штолец с общепользительной целью извездил «вдоль и поперек Россию и выучил Европу как свое имение», то странствия Жана Вальжана «вынуждены, — это бегство <...> от общества, которому он на каторге выносит приговор, но морали которого он сам в итоге трагически подчиняется» [37, с. 151].

Как уже говорилось в предшествующем разделе этого путеводителя, Андрея Штольца в плане его *литературных* соответствий резоннее всего рассматривать в ряду с гончаровским же Иваном Ивановичем Тушиным, тургеневским Василием Соломиным, лесковским Лукою Маслянниковым («Некуда», 1864). С учетом того факта, что хронологически Штолец был в их числе первым.

Каковы мифологические параллели Штольца? «Мы не Титаны с тобой», — говорит он супруге Ольге, предлагая вместо «дерзкой борьбы с мятежными вопросами» «склонить голову и смиренно пережить трудную минуту», после которой «опять улыбнется жизнь, счастье...» (с. 358). Титанами древние греки называли прежде всего «богов первого поколения, рожденных землей Геей и небом Ураном» — «шесть братьев (Океан, Кой, Крий, Гиперион, Иапет, Кронос)» [21, с. 514]. Они восстали против нового поколения богов — *олимпийцев* во главе с Зевсом. Битва между титанами и олимпийцами (титаномахия) «длилась десять лет, пока на помощь Зевсу не пришли *сторукие*. Победенные Т<итаны> были низвергнуты в Тартар...» (там же).

Штолец к титанам, богборцам или богоотступникам, причисляет и байроновского Манфреда с гётевским Фаустом, ибо и они, по его мнению, дерзко отважились разрешить прежде всего кардинальный вопрос человечества о смерти и бессмертии. Таким образом, в отличие от Ольги, Штолец не томится главной загадкой человеческого бытия и не расплачивается за это мучительной тоской. На фоне будущих героев Достоевского, Толстого (Раскольников, инженер Кириллов, Иван Карамазов, князь Андрей Болконский, Константин Левин, Дмитрий Нехлюдова) он — человек как будто только земной и посторонний. Однако его имя *Андрей* «напоминает об апостоле — покровителе Руси, да и <...> о миссии странствующего проповедника» [17, с. 25], что бросает на данного героя пусть не акцентированный, но все-таки сакральный свет. Показательно: после поселения Ильи Ильича на Выборгской стороне Штолец *трижды* приезжает

к нему в дом Пшеницыной с намерением вернуть его к полнокровной жизни. Штольц — христианин и потому, что неповинен ни в одном из смертных грехов. Другой момент: в уста Штольца Гончаров вложил разделяемое этим героем собственное понимание любви, которая «с силою Архимедова рычага движет миром» и заключает в себе «столько всеобщей, неопровержимой истины и блага, сколько лжи и безобразия в ее непонимании или злоупотреблении». Как было показано ранее, данная концепция любви впитала в себя многие историко-культурные трактовки этого чувства, но и христианско-религиозное ее начало несомненно. Думается, именно обладание таким разумением любви позволило Штольцу в ситуации сложного для обоих любовного объяснения с Ольгой (четвертая глава четвертой части) выступить одновременно и *адвокатом* и *судьей* исповедующейся ему героини. «Она, — говорит романист, — кончила и ждала приговора. Но ответом была могильная тишина. <...> Ей стало опять страшно... Отворились двери, и две свечи, внесенные горничной, озарили светом их угол. Она бросила на него робкий, но жадный, вопросительный взгляд. Он сложил руки крестом и смотрит на нее такими кроткими, открытыми глазами... <...> Она была счастлива, как дитя, которое простили, успокоили и обласкали» (с. 325). В этой сцене есть нечто от знаменитой евангельской сцены Христа с грешницей.

Необходимо прокомментировать модный сейчас акцент на сугубо церковной принадлежности Штольца. Да, «веру он исповедовал православную» (с. 120). Но только ли требованиям «христианского учения о воспитании» этот герой обязан тем, что он «вырос и развивался в обстановке душевной и телесной бодрости и свежести, целомудрия»? [22, с. 153]. Но только ли завету апостола Павла «...Муж есть глава жены» (Ефес. 5, 23, 22), должна жена повиноваться мужу следовал Штольц в своем представлении о браке? Разве не права Е. Краснощекова, раскрывшая в своей книге «И.А. Гончаров. Мир творчества» (см. главу «Воспитание по Руссо...») и один из светских компонентов формирования юного Штольца? И разве Штольц-супруг всегда и во всем глава своей жены Ольги? «Она, — говорит о последней романист, росла все выше, выше... <...> Между тем и ему долго, почти всю жизнь предстояла еще немалая забота поддерживать на одной высоте свое достоинство мужчины в глазах <...> Ольги» (с. 359—360). В отличие от романов Достоевского, «где все вопросы <...> начинаются с Бога и заканчиваются Им», как признает и сам автор оспариваемых нами тезисов, герои Гончарова «живут не в религиозной, а скорее в культурной среде», ибо и сама религиозность этого писателя «преломляется всегда через вопросы цивилиза-

ции, культуры, социума» (там же, с. 156). Верно, но к чему же тогда предшествующие утверждения?

Обобщенность и своеобразная глубина образа Агафьи Пшеницыной «запрограммированы» уже семантикой имени этой героини, подтвержденной ее добродетельной жизнью, и ее «хлебной» фамилией, отсылающей нас «к евангельскому противопоставлению Марфы и Марии» [17, с. 25]: вторая, исполненная духовной жажды, слушала Иисуса Христа, первая — накормила Его.

Лишь замечательную «хозяйку» и повариху находит в лице Пшеницыной поначалу и Обломов. Но с пробуждением у Агафьи Матвеевны воистину беззаветной и вечной любви к Илье Ильичу образ ее приобретает подлинную многогранность. Отныне эта «простая чиновница», перерастая аналогичные литературные фигуры верных жен и чадолюбивых матерей (Пульхерии Ивановны Товстогуб из «Старосветских помещиков» Н. Гоголя, Арины Власьевны Базаровой и Фенечки из «Отцов и детей» И. Тургенева), в немалой мере сближается для нас и с Татьяной Марковной Бережковой («Обрыв») и даже с Ольгой Ильинской.

Автор «Обломова» не ограничивается при характеристике своих персонажей только их социально-бытовыми определениями даже в тех случаях, когда они кажутся объективно исчерпанными своим сословным, служебным или профессиональным положением. Один пример: мелкий чиновник, «взяточник в душе» Михай Андреевич Тарантьев назван и *циником*, что косвенно сближает этого «земляка» Ильи Ильича и «русского пролетария» с киником Диогеном Синопским («Диогеном в бочке»), в свой черед пребывающим в определенной связи с Обломовым первой и четвертой частями романа. Но Тарантьев, ходивший к Обломову «пить, есть, курить хорошие сигары», еще и *паразит* (от *греч.* парасит — *нахлебник*), т.е. одна из характерных фигур античной комедии — «добровольный прислужник при молодом человеке или богатом воине, отличающийся неумеренным аппетитом и выполняющий поручения своего хозяина» (11, с. 218). Именно в этом качестве, разбавленном циничной грубостью в обращении, и предстает Тарантьев рядом с Обломовым.

¹ Гончаров И.А. «Обломов». Литературные памятники. М.: Наука, 1987. С. 46. В дальнейшем ссылки на это издание «Обломова» даны в тексте, с указанием в скобках страницы.

² Гейро Л.С. Примечания к основному тексту «Обломова» // Гончаров И.А. «Обломов». Литературные памятники.

³ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1977—1980. Т. 8. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте с указанием в скобках тома и страницы).

- ⁴ Соловьев Вл. Собр. соч. Т. 3. СПб., 1912.
- ⁵ Розанов В.В. К 25-летию кончины И.А. Гончарова // Новое время. 1916. 15 сент. № 14558.
- ⁶ Ахшарумов Н.Д. Обломов. Роман И.А. Гончарова... // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., 1991.
- ⁷ Отрадин В.М. К вопросу о своеобразии эпической объективности в романе И.А. Гончарова «Обломов» // И.А. Гончаров. Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года. Ульяновск, 1992.
- ⁸ Скабичевский А.М. История новейшей литературы. СПб., 1909.
- ⁹ Библийская энциклопедия. Издание Свято-Троице-Сергиевой лавры, 1990.
- ¹⁰ О солярном мотиве в «Обломове» см.: Ермолаева Н.Л. Солярно-лунарные мотивы в контексте романа И.А. Гончарова «Обломов» // И.А. Гончаров. 190 лет. Ульяновск, 2003.
- ¹¹ Античная культура. Словарь-справочник. М., 1995.
- ¹² Отрадин В.М. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.
- ¹³ Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2.
- ¹⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. Л., 1974.
- ¹⁵ Rhys Ernst. Introduction to «Obломov» by Goncharov. L., 1932.
- ¹⁶ Reev F. Russian novel. N.-Y., 1966.
- ¹⁷ Полтавец Е.Ю. Темы 112—117 // Литература. 2004. № 18.
- ¹⁸ Мельник В.И. Реализм И.А. Гончарова. Владивосток, 1985.
- ¹⁹ Тициан. М., 1960.
- ²⁰ Данте // Зарубежные писатели. Библиографический словарь: В 2 т. Т. 1. М., 1997.
- ²¹ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1991. Т. 2. М., 1992.
- ²² Мельник В.И. «Обломов» как православный роман // И.А. Гончаров. Материалы международной конференции. Ульяновск, 1998.
- ²³ Овсянко-Куликовский Д.Н. Илья Ильич Обломов // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., 1991.
- ²⁴ Иванов-Разумник Р.В. Роман И.А. Гончарова «Обломов» // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике.
- ²⁵ Добролюбов Н.А. Что такое обломовщина? // Роман И.А. «Обломов» в русской критике.
- ²⁶ Пиксанов Н.К. «Обломов» Гончарова // Учен. зап. Моск. ун-та. Вып. 127. 1948.
- ²⁷ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.
- ²⁸ Setchkaev Vs. Ivan Goncharov / His Life and his Works. Würzburg, 1974.
- ²⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 2. М., 1953.
- ³⁰ Макарова Т.В. Фауст // Энциклопедия литературных героев. М., 1997.
- ³¹ Хайченко Е.Г. Манфред // Энциклопедия литературных героев.
- ³² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978—2002. Соч. Т. 5.
- ³³ Толстой А.К. Избранное. М., 1947.
- ³⁴ Фризман Л. «Глашатай истин вековых» // Вопросы литературы. 1971. № 8.
- ³⁵ Лосев А.Ф. Прометей // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1992.
- ³⁶ Кулеиов В.И. Этюды о русских писателях. М., 1962.
- ³⁷ Суханова Т.Н. Пиквик. Энциклопедия литературных героев.
- ³⁸ Суханова Т.Н. Жан Вальжан. Энциклопедия литературных героев.

Стихотворение Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин» как манифест новой поэзии

В ряду русских поэтических деклараций, т.е. стихотворений о назначении поэта и поэзии среди людей, широко представленных в отечественной литературе со времени М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова, немало произведений, знаменующих очередное литературное направление, течение, школу, ту или иную авторскую группу и по этой причине в своем читательском интересе относительно недолговечных. Но есть и те, что уверенно пережили время за временем, нимало не утрачивая в глазах потомков ценность прокламируемой ими этико-эстетической позиции. Первым в их ряду был и остается, конечно, знаменитый пушкинский <<Памятник>> («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»). В столетии XX широкий смысл своему тематически родственному вступлению в поэму «Во весь голос» придавал В. Маяковский. В середине же XIX на непреходящее значение своего представления об общественной роли художника претендовал автор «Поэта и гражданина» (1856). И, полагаем, не без оснований.

В «Поэте и гражданине», несомненно, учтена вся предшествующая традиция этого литературного жанра — от стихотворений Пушкина («К Чаадаеву», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Пророк», «Поэт и толпа», «Памятник»), Лермонтова («Смерть Поэта», «Журналист, читатель и писатель», «Дума», «Поэт», «Не верь себе...», «Пророк»), К. Рылеева («А.А. Бестужеву», «Державин») до А. Радищева, Г. Державина («Любителю художеств», «Радуга», «Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища», «Храповицкому» («Товарищ давний, вновь сосед...»), «Памятник») и М. Ломоносова («Разговор с Анакреоном»). От него же тянутся нити к «Поэтам», а также к статьям «Интеллигенция и революция», «Искусство и революция» А. Блока, размышлениям Маяковского «о месте поэта в рабочем строю» («Поэт и рабочий», «Домой!», «Сергею Есенину», «Разговор с фининспектором о поэзии» и др.). Переключки, взаимодействия здесь к тому же касаются не столько частных положений, сколько творческих

исповеданий веры. Ведь и некрасовское стихотворение, как не раз отмечалось специалистами, отнюдь не сводимо к отдельным репликам Поэта или Гражданина, но одушевлено поиском и определением еще небывалого эстетического качества, поэзии не просто *острозлободневной*, *социально ориентированной*, но принципиально *новой*, способной равно отвечать требованиям как жизни, так и искусства.

В чем же ее сущность? И какова ее судьба в глазах самого Некрасова, ее провозвестника и творца?

* * *

«Так я, по-твоему, — великий, повыше Пушкина поэт?», — спрашивает Гражданина в ответ на его похвалы себе некрасовский Поэт. «Ну, нет! — отвечает Гражданин, добавляя:

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы,
Сатиры чужды красоты,
Неблагородны и обидны,
Твой стих тягуч.

«Нет, ты не Пушкин», — итожит Гражданин ясно и определенно.

Что, однако, означает это «не Пушкин»? Имея в виду последующие призывы к собеседнику и аргументацию Гражданина («Но покуда не видно солнца ниоткуда...» и т.п.), М. Бойко пишет: «Гражданин отстаивает необходимость, полезность для общества работы Поэта, даже несмотря на ее заметные художественные несовершенства» [1, с. 33]. Получается, что Поэт, рядом автохарактеристик существенно *сближенный* с самим Некрасовым, как он признавал себя в 1850-е гг., попросту в своей поэзии *слабее* Пушкина и чуть ли не вправе быть таковым, потому что зато в нем есть «сила, меткость», неподкупность сердца и умение громить стихами пороки, словом, быть житейски *полезным*. Между тем оценки Некрасова-*поэта*, аналогичные данной Гражданином, есть и в других его стихотворениях, где их создатель характеризует свое дарование уже непосредственно от своего имени. Например,

Нет в тебе поэзии *свободной*,
Мой *суровый, неуклюжий* стих!

Нет в тебе *творящего искусства*...
(«Праздник жизни, молодости годы...».
Курсив здесь и в последующих стихах Некрасова
и Пушкина наш. — В.Н.).

Чем бы мы ни объясняли эти заявления Некрасова — излишней скромностью или естественным для подлинного художника «сомнением в себе — сей пыткой творческого духа», усматривать в них занижение требований к искусству было бы нелепостью. Не менее важно и другое: не будучи Пушкиным, некрасовский Поэт из анализируемого стихотворения вовсе не обделен собственно творческой способностью. «С твоим талантом стыдно спать», — говорит ему Гражданин, признаваясь, что стихи Поэта он «к сердцу принимает» даже живее пушкинских. Наконец, и к Поэту — в его возможной творческой перспективе — относится то высокое определение стихотворца как «избранника неба, / Плашатая истин вековых», которое вложено в уста Гражданина, но, вне сомнения, принадлежит самому Некрасову и перекликается с близким ему пушкинским: «небес избранник <...>, божественный посланник...» из «Поэта и толпы».

«Не Пушкин» для некрасовского Поэта, таким образом, может означать только одно: он не выше и не ниже Пушкина, он — *иной*, чем Пушкин. Но чем именно?

Вдумаемся основательней в понятие «поэзия свободная» из стихотворения, опубликованного Некрасовым, заметим, всего годом ранее «Поэта и гражданина» и примыкающего к последнему не только отдельными строками (скажем: «Та любовь, что добрых прославляет, / Что клеймит злодея и глупца / И венком *терновым* наделяет беззащитного певца...» и — «Но шел один *венком терновый* / К твоей угрюмой красоте...»), но и общим пафосом. Не заключен ли в нем сверх оценочного смысла и конкретный историко-литературный?

Вспомним пушкинское:

Ты царь: живи один. Дорогою *свободной*
Иди, куда влечет тебя *свободный* ум...
(«Поэту»)

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и кипит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец *свободным* проявленьем.
(«Осень»)

Тут же строки: «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, / Минута — и стихи *свободно* потекут». Та же мысль о свободной сущности творца и творческого акта в стихотворении «Поэт»:

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам *народного кумира*
Не клонит *гордой* головы...

Свободная поэзия — дефиниция не некрасовская, а пушкинская. У Некрасова она своеобразная цитата и употреблена прежде всего как термин той поэзии (искусства в целом), которая была провозглашена Пушкиным в его знаменитом стихотворном цикле 1927—1933 гг.

Правда, понятие это встречается и гораздо ближе к некрасовскому времени — именно в статьях А.В. Дружинина «А.С. Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855), «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856), П.В. Анненкова («О мысли в произведениях изящной словесности», 1855), позднее — В.П. Боткина («Стихотворения А.А. Фета», 1857), вообще в *эстетической* критике данной поры. Однако *искусство свободное* здесь, в сущности, *подменено* «чистым искусством», которое всемерно и пропагандируется. Так, считая, что творческие взлеты доступны только почитателям «искусства чистого», Дружинин восклицает: «Горе поэту, променявшую вечную цель на цель временную» [2, с. 429, 430]. «Противуэстетичность» для художественного замысла «эфических <...> соображений» [3, с. 338], социальной мысли вообще стремится обосновать и Анненков. В качестве «первейшего условия поэтических произведений» ставит их независимость от какой бы то ни было «положительной, житейской, практической цели» [4, с. 466] и Боткин.

Некрасов эти выступления, разумеется, знал, но ни верными, ни приемлемыми для себя не считал. На недовольство Анненкова «педагогическим характером изящной словесности <...> не только в нашем прошлом, но и в настоящем» [3, с. 335] он заявляет: «Кто не знает <...>, что русская литература с давних времен всегда шла впереди общества, отличалась постоянно, так сказать, характером воспитательным» [5, т. 1, с. 287]. А призывы к «чистому искусству» парирует в духе Белинского конца 1840-х гг.: «Нет науки для науки, нет искусства для искусства — все они существуют для общества, для облагораживания, для возвышения человека, для его обогащения знаниями и материальными удобствами жизни» [5, т. 1, с. 296].

Иным и по-иному воспринимал Некрасов *свободную поэзию* (искусство), как утверждал ее на определенном этапе собственного и общерусского литературно-творческого развития Пушкин. Обращаясь к нему через голову эстетствующих современников-пуристов, Некрасов, по сути дела, возвращал названному понятию тот конкретно-исторический смысл, который исчезал при замене его понятием «чистого искусства». В самом деле: по логике «эстетической критики», история искусства из диалектической смены одних его концепций и форм другими преобража-

лась лишь в неизменное противостояние искусства «артистического», служащего «само себе целью», и «дидактического, т.е. стремящегося действовать на нравы, быт и понятия человека через прямое его поучение» [2, с. 427], или же — «вечного» и «временного» [5, с. 474].

Самоопределение некрасовского Поэта начинается в «Поэте и гражданине» с того момента, как он решит для себя (и для своих, а не пушкинских читателей) вопрос: способна ли «свободная поэзия» — при всей ее огромной исторической ценности (недаром же с нею, а не с *вольнолюбивой* пушкинской лирикой соотносит Некрасов творчество своего героя) — оставаться единственной и в иную по сравнению с 1830-ми гг. эпоху России? Но прежде Некрасов устами обоих «персонажей» своего стихотворения воздаст ей должное. «Неподражаемые звуки», — скажет о ней Поэт; «Да, звуки чудные...», — согласится Гражданин.

И оценка эта будет вполне объективной. Потому что, в отличие от антиисторичной дружининской апологии Пушкина, конкретно-исторический взгляд на него Некрасова вел к реальному осмыслению того художественного подвига, который и совершил, и поэтически «осознал» (в цикле стихов о Поэте) творец «Евгения Онегина».

Касаясь стихотворных пушкинских деклараций о поэте и поэзии, исследователи и поныне нередко прибегают к извиняющим их автора соображениям. «Стихотворение, — говорится, например, о послании “Поэту” (“Поэт! Не дорожи любовью народной”), — вызвано нападками на Пушкина на страницах “Московского телеграфа” и “Северной пчелы”, где до того времени печатались восторженные рецензии на его сочинения» [7, т. 3, с. 508]. Не будь, стало быть, брани Булгарина, о «вранье» которого поэт с презрением отзывался еще в 1824 г. [7, т. 10, с. 91], и мы бы не имели пушкинского шедевра...

Конечно, на тональность указанного стихотворного цикла могло повлиять и значительно возросшее к 1830-м гг. одиночество Пушкина-поэта, зафиксированное и им самим (в «Ответе анониму», «Эхе») и, например, Гоголем в статье «Несколько слов о Пушкине». Не стоит забывать и пушкинскую художественную независимость, восстававшую против любой попытки «направить» его талант, исходила ли она из правительственных кругов или из критики Н. Полевого, умонастроений «Московского вестника». Но если эти и подобные им соображения в связи с пушкинской концепцией *свободной поэзии* и не излишни, то, однако же, никак не в виде неких ее оправданий. Ибо, как заме-

чательно заметил Некрасов, «Пушкин не нуждается в защите...» [5, т. 9, с. 364].

Устанавливая безусловную «историческую» [7, т. 7, с. 101] заслугу Пушкина перед русской поэзией, а заодно и центральный пафос пушкинского творчества, Белинский писал в 1844 г.: «Пушкин был призван быть первым *поэтом-художником* Руси, дать ей поэзию как искусство, как художество, а не только как прекрасный язык чувства» [7, т. 7, с. 316] (курсив наш. — *В.Н.*). Некрасов, разделяя как и большинство его современников, это понимание подвига Пушкина, в его контексте рассматривал и пушкинский цикл о поэте и поэзии. И более того: последний, несомненно, представлялся Некрасову, как опять-таки многим людям 1850-х гг., средоточием собственно пушкинского новаторского разума поэзии (искусства) и самосознанием Пушкина-художника. Для чего, заметим, были самые веские основания.

В 1833 г. В. Кюхельбекер, имея в виду сторонников нового взгляда на искусство (поэзию), размышлял: «Цель поэзии сама поэзия, — скажут они по словам Шлегеля. — “Итак, не значит ли унижать сие высокое искусство, когда употребишь его средством для доказательства какой-нибудь отдельной, частной истины, когда, так сказать, разжалуешь поэзию в служанку нравоучения?” — Без всякого сомнения. Но есть в нравоучении, как во всех других науках, истины поэтические. Почему же не разработать, не развить их поэтически? Почему же не создать из них *нового, поэтического мира?*» [8, с. 475].

В этом фрагменте поражает прежде всего вторая часть. Ведь поэт-декабрист предсказывает здесь, по сути дела, ту возможность (и ее условие) преобразования социально-этического пафоса в эстетический и тем самым обновления поэзии, которая станет реальностью в действительно новом поэтическом мире Некрасова. Но прежде выдвигения этой задачи следовало решить другую, не менее важную и сложную, — осознать (и теоретически и практически) собственно *эстетическую специфику* искусства, преодолев «мелочную и ложную теорию, утвержденную старинными риториками, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности» [6, т. 7, с. 404].

Между тем, как показывает творческий опыт Пушкина, данная задача оставалась в русской литературе весьма актуальной вплоть до начала 1830-х гг. «У вас ересь, — замечает поэт в письме к брату от 14 марта 1825 г. — Говорят, что в стихах — стихи не главное» [6, т. 10, с. 128]. «Цель поэзии — поэзия», — цитирует он в том же году, со слов А. Дельвига, Ф. Шлегеля [9, с. 53] в ответ на вопрос В. Жуковского, «какая цель у “Цыганов”» [6, т. 10, с. 141].

Встретив в монографии П.А. Вяземского об В. Озере утверждение: «Обязанность <...> всякого писателя есть согреть любовью к добродетели и воспалить ненавистью к пороку...», Пушкин возражает: «Ничуть. Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело» [6, т. 7, с. 550].

Протесты автора «Поэта и толпы» против традиции «видеть в литературе одно педагогическое занятие» [6, т. 7, с. 189], действительно усиливаются к концу 1820-х — началу 1830-х гг., в чем сказались, разумеется, и личный момент: воздействие оскорбительных «бранчивых критик» [6, т. 7, с. 167, 190] и еще больше — навязчивые советы «строгих Аристархов» «преподавать уроки нравственности» [6, т. 3, с. 493]. Он в известной мере поясняет особую резкость поэтических пушкинских строк о «бессмысленном народе», «черве земли», «на вес» оценивающим «кумир <...> Бельведерский». Однако заявляя в 1836 г.: «...цель художника есть *идеал*, а не *нравоучение*» [6, т. 7, с. 404], Пушкин руководствовался не чувствами *непонятого* человека, а сознанием качественного сдвига, отделившего просветительско-рационалистическое толкование искусства (Буало, Баттё, Лагарп, Готшед, Эшенбург и др.) от глубоко прогрессивного для него признания его *незаменимости* иными видами духовной деятельности человека (Кант, братья Шлегели, Ф. Шеллинг, Гегель). А в сравнении с трудом *материально-практическим*, где человек как «поденщик, раб нужды, забот» пребывает во власти внешней необходимости, — и деятельностью совершенно *свободной*.

Собственно художественным результатом этого сдвига на Руси стало творчество самого Пушкина, в частности, и его цикл о *свободной поэзии*. Ведь именно с середины 1820-х гг., которой датированы первые высказывания поэта о ней, Пушкин предстает вполне оригинальным, следовательно, и высочайшим художником, создателем поэзии уже не «важной» (классицистической) или «роскошной» (романтической) но, по его определению, «поэзии жизни» [6, т. 7, с. 222].

Принципиально иная на фоне предшествующей ей, эта поэзия все же не порывала начисто с традиционно-русскими литературными установками, еще недавно разделяемыми и самим Пушкиным. «Пророк» с его нравственно-этическим императивом («Глаголом жги сердца людей») и перекличками с Державиным, Рылеевым, создан всего годом раньше «Поэта» («Пока не требует поэта...»). Вместе с тем сакрально-божественная мотивировка деяний Поэта, характерная для пушкинского цикла о нем, существует уже в «Признании» Державина, в грибоедовском «Горе от ума», в стихотворении Рылеева «Державин». При понят-

ных индивидуальных различиях она — и у Пушкина, и до него (исключая лишь Жуковского) — проистекала не столько из мистико-романтической веры в обусловленность творца «Мировым духом» [4, с. 464], сколько из реальной жизненной потребности русского поэта в творческой независимости и его внесловной общественной миссии («...для власти, для ливреи не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...»). Оттого так естественно входит этот мотив («Веленью Божию, о Муза, будь послушна») и в пушкинский <<Памятник>> с его несокрушимой верой в общенародную признательность его автору.

Вместе с тем наследование традиционных мотивов русской поэзии в стихотворениях Пушкина 1820—1830-х гг. — это и неизбежное преломление их в новом содержательно-эстетическом качестве. Значительная дистанция пролегла, в частности, между пушкинской трактовкой общественного долга и заслуг поэта («Что чувства добрые я лирой пробуждал <...> И милость к падшим призывал») и внешне как будто похожим постулатом Рылеева из его стихотворения «Державин» («...полезным быть для света»).

Первый на Руси «поэт-художник», согласно и Белинскому и Некрасову, гениально исполнил свое историческое «назначение», усвоив «навсегда русской земле поэзию как искусство, так, чтобы русская поэзия имела потом возможность быть выразителем всякого направления, не боясь перестать быть поэзией», искусством [7, т. 7, с. 320]. И констатируя: «Нет в тебе поэзии свободной...», Некрасов отнюдь не впадает в самоуничижение и не умаляет (из скромности и т.п.) собственный талант и свое поэтическое призвание, а, отграничивая их от пушкинских, подчеркивает этим его иное «направление» — оригинальную этико-эстетическую природу и общественную функцию:

Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь, —
Та любовь, что добрых прославляет,
Что клеймит злодея и глупца...

(«Праздник жизни...»)

По словам А.Я. Панаевой, Некрасов в принципе отклонял попытки Тургенева, Боткина измерять его творчество меркой пушкинского. «У всякого писателя, — отвечал он на это, — есть своя своеобразность; у меня — реальность» [10, с. 343].

В целом новая творческая позиция Некрасова, на фоне как пушкинской, так и современных ей тютчевской и фетовской, очерчена в научной литературе обстоятельно и убедительно [11],

чему в немалой мере способствовал и сам поэт, оставивший многочисленные и, главное, внутренне последовательные декларации на эту тему («Вчерашний день, часу в шестом...»; «Муза», «Блажен незлобивый поэт», «Замолкни, Муза мести и печали...»; «Стихи мои! Свидетели живые...»; «Умру я скоро. Жалкое наследство...»; «Элегия»; «Поэту»; наконец, группа стихотворений из «Последних песен», а также предсмертное «О Муза! Я у двери гроба!..»), так или иначе примыкающие к его «Поэту и гражданину».

Вот лишь два свидетельства этой последовательности. Через все творчество поэта проходит образ окровавленной, «кнutom иссеченной Музы» («Вчерашний день...», 1848; «Безвестен я. Я вами не стяжал...», 1855; «О Муза! Я у двери гроба...», 1877). Сквозным же является и образ страдающей *матери* («Родина», 1846; «Рыцарь на час», 1862; «Из поэмы: Мать», 1877), в облике которой слились для Некрасова и самая дорогая ему женщина и родина, что хорошо видно, например, в стихотворении 1876 г. «Утомись, моя Муза задорная» («Родина милая, сына лежащего / Благослови, а не бей! <...> И не боюсь я суда того строгого. / Чист пред тобою я, мать»).

Общественная функция некрасовской поэзии тем не менее требует уточнений. Ф. Достоевский определил ее так: «Это было <...> раненное в самом начале жизни сердце, и эта-то *никогда не заживающая* рана и была началом и источником всей страстной, страдальческой поэзии его на всю потом жизнь» [12, с. 482]. Между тем свести задачу Некрасова-поэта к воспеванию страданий (или, напротив, мести) значило бы заслонить и даже подменить частью несоизмеримое с ней целое. Огромный успех некрасовского сборника 1856 г. показывал: его новая поэзия отвечала серьезным изменениям, произошедшим относительно к предыдущей эпохе в *массе* русского общества, — именно пробуждению в нем социального сознания и самосознания. Этому массовому сознанию впервые Некрасовым был дан *голос*, его выражающий и одновременно активизирующий (см. стихи: «И бросить хоть единый луч сознания...»; «Умру я скоро...»). Задача, решаемая автором «Поэта и гражданина», таким образом, предвосхищает творческий постулат Маяковского: «Улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать» («Облако в штанах»).

Новое понимание Некрасовым своего поэтического назначения было и тем фактором, который в первую очередь обусловил его отличие как поэта, говоря словами Белинского, «совсем другой эпохи», от Пушкина или от Лермонтова. Оно побуждало его уточнить адресат своего творчества («Я лиру посвятил народу своему») и его конечную цель («возвысить общество до своего

идеала — идеала добра, света и истины!» [5, т. 9, с. 326]), наконец, самые творческие стимулы («Если долго сдержанные муки, / Накипев, под сердце подойдут, / Я пишу...»).

И это было, разумеется, искусство, не пушкинская «поэзия свободная», но столь же, как она, подлинное, а не некая «сентиментальная дидактика» (2, с. 453), согласно утверждениям Дружинина и Боткина. Вслед за каждым подлинным художником Некрасов воплощался в своих произведениях «не разумом, не рассудком, не чувством и не какою-либо одною способностью своей души, но всею полнотою и целостью своего нравственного бытия» [7, т. 7, с. 312]. Как и Пушкин, Фет, Тютчев, он творил из свободной потребности, о чем с гордостью говорил не раз: «В этом отношении я, может быть, более верен свободному творчеству, чем многие другие» [5, т. 10, с. 332]; «Такую музу мне дала судьба: / Она поет по прихоти свободной / Или молчит, как гордая раба».

Автор «Поэта и гражданина» не сказал бы вместе с Пушкиным: «В гармонии соперник мой / Был шум лесов иль вихорь шумный», — не потому, что его стихи негармоничны, а потому что их гармония иного рода. Природа ее не в эвфоническом «благозвучии» стихов самих по себе, хотя отнюдь не исключала и его, и не в гармоническом в дении их автором мира, а в органичном единстве их поэтической лексики, фонетики и синтаксиса, словом, стиля с темой и главенствующим пафосом. Тем же диктовался и свойственный некоторым из них «тяжелый, неуклюжий» стих, некрасовские определения которого подчеркивают не грубость и неловкость его, а опять-таки необычность, новизну. Ведь, как верно заметил Некрасову Чернышевский, «тяжестью часто кажется энергия, поэтому говорят, что стих Лермонтова тяжелее стиха Пушкина...» [10-а, с. 314, 315]. Так и Радищев, признавая, что один из стихов его «Вольности» («во свет рабства тьму претвори») «очень туг и труден на изречение», тем не менее заключал: «Согласен <...>, хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия» [13, т. 1, с. 355]. «Каждый вновь появляющийся великий писатель, — утверждал Белинский, — открывает в своем языке новые средства для выражения новой сферы содержания» [7, т. 9, с. 225]. Это превосходно подтверждал и Некрасов, сознававший свое языковое новаторство, к стати сказать, очень хорошо. «Сравнение, — в частности, писал он, — поэзия, картина — поэзия, событие может быть поэтично, природа — поэзия, а мысль всегда проза, как плод анализа, изучения, холодного размышления, — но следует ли из этого, что поэзия должна обходиться без мысли? Дело в том, что эта мысль-проза

в то же время — сила, жизнь, без которых, собственно, и нет истинной поэзии. И вот из гармонического сочетания этой мысли-прозы с поэзией и выходит настоящая поэзия, способная удовлетворять взрослого человека, и — *в этом задача поэта*» [5, т. 12, с. 105] (курсив наш. — В.Н.).

Подобно пушкинской концепции *свободной поэзии*, этико-эстетическая позиция Некрасова, взятая *в целом*, в известной мере намечена у таких его предшественников, как Рылеев, Радищев. «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человеческими уязвлена стала» [13, т. 1, с. 227], — говорит Радищев. «И Музе я сказал: “Гляди! Сестра твоя родная”», как бы вторит ему уподобивший свою Музу кнутом иссеченной крестьянке Некрасов. В представлении обоих этих писателей человек, следовательно, и художник, «паче всех есть существо соучаствующее» людям [13, т. 2, с. 54], и на этом-то его *сочувствии-соучастии* возникает искусство. Вместе с тем в своем зрелом виде данная художническая позиция могла воплотиться лишь при двух необходимых предпосылках: великой «реформы, проведенной Пушкиным в поэзии, литературе» [7, т. 5, с. 556], и широкого общественного подъема в России, т.е. не ранее 1850-х гг. и зрелого творчества Некрасова.

Впрочем, и в нем это понимание искусства, как показывает стихотворение «Поэт и гражданин», открывается лишь в процессе авторского поиска и, сверх того, предстает двояко: как желанный *идеал* и как существующая *реальность*. Отмеченное противоречие, не будучи зависимым от поэта, тем не менее внесет в его творчество тот драматизм, игнорировать который мы не вправе. Ведь именно в нем, по нашему убеждению, тайна того печального раздумья Некрасова о судьбе его поэтической «славы», в искренности которого усомниться нельзя:

Знай, дитя: ей долгим, ярким светом
Не гореть на имени моем:
Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом».

(«Зине»)

Вернемся к «Поэту и гражданину», прослеживая основные моменты *становления* в нем нового этико-эстетического принципа. Предварительно еще раз напомним, что его необходимость для автора уже не подлежит сомнению, подкрепляясь и тем важным фактом, что голос Гражданина здесь (в отличие от голоса *книгопродавца* в пушкинском «Разговоре книгопродавца с поэтом», *стороннего* к позиции своего собеседника) *равноправен* с голосом

Поэта, так как «Гражданин живет в самом поэте» [1, с. 31], вернее сказать, в личности Некрасова-поэта.

«Завязка» стихотворения обусловлена, однако, как раз расщеплением этой единой личности на две *односторонние* тенденции: этико-практическую (Гражданин) и духовно-эстетическую (Поэт). Развитие произведения задумано как диалог-спор, в ходе которого каждая из точек зрения в конце концов сознавала бы свою неполноту и относительную правоту противоположной. Постепенно исчерпываясь, обе тенденции в итоге должны были уступить позиции третьей — синтетической, содержательно превосходящей и каждую из них и их простую сумму.

Что же получилось реально?

Однозначна первая фаза стихотворения, в которой Гражданин требует от Поэта «дела» в его утилитарном понимании: «гром пороки смело» (ср. с призывом в пушкинском послании «К Батюшкову» за 1814 г.: «Поэт! В твоей предмете воле <...> Рази, осмеивай порок»). С помощью «спасителя Пушкина» (т.е. его знаменитой декларации из «Поэта и толпы»: «Не для житейского волнения, / Не для корысти, не для битв...») некрасовский Поэт отклоняет — и вполне основательно! — этот архаичный взгляд на цель искусства: «А! знаю: “Вишь, куда метнул!”» / Но я обстрелянная птица».

От него, прослушав процитированные пушкинские строки, отказывается затем и Гражданин, тем не менее сохраняющий свое требование социальной ответственности поэзии («Когда полезным можешь быть!»). Но теперь оно не без учета и эстетического своеобразия ее творца («А ты, поэт! Избранник неба, / Плашатай истин вековых, / Не верь, что не имущий хлеба / Не стоит вещих струн твоих! / Не верь, чтоб вовсе пали люди; / Не умер бог в душе людей, / И вопль из верующей груди / Всегда доступен будет ей!») основательно мотивировано особенностью самого исторического состояния России, потрясенной только что закончившейся Крымской войной: в «годину горя» недостойно «Красу долин, небес и моря / И ласку милой воспевать...». В такой период Поэт, член общества, не вправе быть «к отчизне холоден душой», как не может «сын глядеть спокойно / На горе матери родной».

Пять лет спустя Достоевский в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве», рассмотрев аналогичное решение проблемы и схожую аргументацию, признает их относительную законность. Что сделали бы, спрашивал он, скажем, лиссабонцы в день страшного землетрясения и гибели половины горожан с автором, предложившим им в этот час стихи вроде фетовских «Шопот,

робкое дыханье, / Трели соловья...»? «...Мне кажется, — отвечал романист, — они тут же казнили бы всенародно <...> своего знаменитого поэта», ибо им показался бы «слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни» [14, т. 18, с. 76].

Все же и таким решением вопрос о новой поэзии для Некрасова не снимался, да и не мог быть снят. На данном отрезке «Поэта и гражданина», в сущности, повторялось то разумение искусства и художника, что годом ранее прозвучало в стихотворении «Русскому писателю»:

Служи не славе, не искусству —
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей любви.

Писатель (Поэт) утверждался здесь в качестве «труженика — работника на почве Мысли и Добра», что невольно приводило на память известную рылеевскую квалификацию его творческих «трудов»:

Ты не увидишь в них искусства:
Зато найдешь живые чувства;
Я не Поэт, я Гражданин.

(«А.А. Бестужеву»)

В обоих случаях искусство, если и не подменялось нравоучением, то все-таки оставалось *средством* для этической практики: «Любви к общественному благу» (Рылеев) или «Всеобнимающей любви» (Некрасов), — пусть и весьма благородной. Шаг вперед тут, конечно, был, но только количественный, а не качественный.

Эстетический поиск Некрасова был поэтому продолжен, увенчавшись принципиально новой формулой искусства и художника (Поэта) в следующих словах стихотворения:

Будь гражданин! *служба искусству*,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей Любви.

При частном сходстве, даже повторе двух последних стихов из послания «Русскому писателю» различие между приведенными четверостишиями огромное. Первое не только провоцировало, но в известной степени и оправдывало, например, дружининское обвинение Некрасова в «неодидактическом направлении» [15, с. 83]. Второе, не оставляя места для подобных упреков,

объективно вскрывало догматизм и антиисторизм тезиса эстетической критики о якобы несовместимости искусства с социальной проблематикой и активной гражданской позицией, самими «политическими идеями», объявленными В. Боткиным «могилой искусства» [16, с. 39].

Вопрос о взаимоотношении в художественном творчестве эстетического («служба искусству...») и этического («Для блага ближнего живи») в процитированном катрене поставлен Некрасовым ничуть не менее диалектично, чем в его «теоретической» полемике с Дружининым, содержащейся в письме поэта к Боткину. Решительно отвергнув («Друж<инин> просто врет...») утверждение Дружинина: «усилие к исправлению нравов и *общества* может быть полезно для житейских дел, но никак не для искусства» [15, с. 83], — Некрасов продолжает: «Мне кажется, в этом деле верна одна только теория: люби истину бескорыстно и страстно, больше всего и, между прочим, больше самого себя, и служи ей, и тогда все выйдет ладно: станешь ли *служить искусству — послужишь и обществу*, и наоборот, станешь *служить обществу — послужишь и искусству...*» [8, т. 10, с. 247] (курсив наш. — В.Н.).

Эстетическое и этическое (нравственное), искусство и общественная деятельность, Поэт и Гражданин изначально, сами по себе не противопоставлены и не отрицают друг друга. Напротив, лишь при условии их взаимопроникновения и взаимообогащения может возникнуть, полагает Некрасов, глубоко *оригинальное* искусство и подлинно *новый* Поэт.

Это не рылеевский Поэт и Гражданин, коего автор «Дум» мечтал увидеть в лице Пушкина («На тебя устремлены взоры России; тебя любят, тебе верят, тебе подражают. Будь поэт и гражданин» [17, с. 497]). И не пушкинский творец *свободного искусства* при всей понятной Некрасову исторической необходимости и непреходящем значении его. Это будет Поэт-Гражданин, он же Гражданин-Поэт, — явление, донекрасовской русской литературе не известное и в ней объективно еще невозможное.

Ведь только ему по силам положительно «снять» неустрашимую ранее альтернативность Поэта *или* Гражданина в творческом деянии, которое не ограничивалось бы созданием литературно-эстетических ценностей, призванных *украшать* по преимуществу дисгармоничную общественную и личную жизнь людей, а *по законам красоты* преобразовывало бы и самую эту реальную жизнь.

Итак, Поэт-Гражданин — вот истинный «могучий идеал» *художника* Некрасова, вполне осознанный им с развитием анали-

зируемого стихотворения. Какой, однако, удел сулила ему некрасовская эпоха?

Вопрос этот тем более уместен, что следующие сразу же за формулировкой чаемой поэзии стихи «Поэта и гражданина» исполнены не авторской надежды, а горечи. «Куда нам до *таких* воззрений! / Ты слишком *далеко* шагнул», — отвечает Поэт своему оппоненту, рассеивая его иллюзии относительно *практической* возможности Поэта-Гражданина в современной России. Финал же стихотворения и вовсе глубоко драматичен:

Склонила Муза лик печальный
И, тихо зарыдав, ушла.
С тех пор не часты были встречи:
Украдкой, бледная, придет
И шепчет пламенные речи,
И песни гордые поет.
Зовет то в города, то в степи,
Заветным умыслом полна,
Но загремят внезапно цепи,
И мигом скроется она.

Причина этого драматизма не только в политической несвободе россиян, на которую намекают упомянутые в этом фрагменте *цепи*. Она и в ограниченности их *творческих* возможностей.

Единение Поэта и Гражданина в высшее качество Поэта-Гражданина, Гражданина-Творца нуждается в существенной реальной предпосылке — наличии *массового исторического творчества*. Лишь при нем рядовые члены общества, невольно или вольно поглощенные узколичными целями, способны преобразоваться в граждан, для которых общественные интересы становятся их собственными. Со своей стороны широкое преобразование на гуманных началах самой действительности создает почву для сближения деятельности материальной и духовной, начал реальных и идеальных, практики и искусства. Ожиданием такой исторической ситуации обязаны своим происхождением, например, следующие строки А. Блока, замечательные как раз неразрывностью в них пафоса эстетического с этическим: «О, я хочу безумно жить: / Все сущее — увековечить, / Безличное — вочеловечить, / Несбывшееся — воплотить!».

Обладала ли указанной предпосылкой середина 1850-х гг., некрасовская эпоха в целом? И да и нет. Едва ли права М. Бойко, называя время, в которое происходит диалог между Поэтом и Гражданином, только «годиной испытаний» [1, с. 24]. В стихотворении ведь указана и та его грань, что прямо ассоциируется с «бурей», упомянутой к тому же дважды:

Но гром ударил; *буря* стонет,
И снасти рвет, и мачту клонит...

И ранее, в связи со «светочем» Поэта:

Но небу было неуютно,
Чтоб он под *бурей* запылал,
Путь освещая всенародно...

Значение слова «буря» в словаре Некрасова, как и Герцена, Чернышевского, не вызывает сомнений — это народно-крестьянская революция (ср. «Душно! Без счастья и воли / Ночь бесконечно длинна. / Буря бы грянула, что ли?», 1868 г.). Известны и немалые надежды на нее в кругу «Современника» той поры. Отсюда уверенность и некрасовского Гражданина: «...теперь на должно спать». И его мысль о том, что России, изобилующей «купцами, кадетами, мещанами, чиновниками, дворянами», «плантаторами» и «предводителями», а также «сладкими певцами» и болтающими «мудрецами», как никогда раньше, нужды *граждане*. Наконец, отсюда же и обращенный к Гражданину призыв совершить во имя родины подвиг, сделаться Героем:

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно,
Умрешь не даром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...

А ведь герой, согласно Пушкину, «родня поэтам по поэзии» [6, т. 10, с. 111]. И Некрасов, вне сомнения, с этим согласен. К тому же рядом с ним работал человек, едва ли не приближавшийся, в его глазах, к тому «идеалу общественного деятеля» [5, т. 4, с. LXVIII], что нашел свое воплощение в понятии Гражданин-Герой-Поэт, — Н.А. Добролюбов.

И все-таки... Общественно-политический подъем конца 1850-х гг. не перерос в массовое народно-общественное творчество. Как и прежде, тон в России задавали «сенаторы», «плантаторы» и «сочинители», а не Граждане-Творцы, Граждане-Поэты и Поэты-Граждане. Само широкое формирование последних из некрасовских современников при отсутствии традиций и развитых форм социальной деятельности и борьбы («Когда б я видел хоть борьбу, бороться стал бы, как ни трудно...») представлялось возможным лишь теоретически. Жизненная «ночь», «когда свободно рыщет зверь, а человек бредет пугливо», только несколько прояснилась, но продолжалась. И два года спустя Некрасов

по-прежнему не знает ответа на обращенный к народу вопрос: «Ты проснешься ль, исполненный сил..?».

«Могучий идеал» Поэта-Гражданина оказывался в этой ситуации чрезвычайно далеким, ибо она допускала только традиционную альтернативу: *либо* поэт, *либо* Гражданин, искусство *или* практика. Оба вида деятельности при этом равно обрекались на сугубую специализацию и ограниченность — Поэт в отношении этическом, а Гражданин — эстетическом. Что неминуемо вело их к профессиональной и собственно человеческой узости. Таковыми и показаны они Некрасовым в их бичующих самих себя монологах. Вот как выглядит Поэт, чурающийся общественно-гражданского пафоса:

Спеша известности добиться,
Боимся мы с дороги сбиться
И тропкой торною идем,
А если в сторону свернем —
Пропали, хоть беги со света!

Служитель муз «с душой ленивой, самолюбивой и пугливой» — в сущности, тот же «мещанин, чиновник, дворянин». А вот и Гражданин, чуждый в отношениях к жизни творческо-поэтического начала:

Гроза шумит и к бездне гонит
Свободы шаткую ладью,
<...>
А гражданин молчит и клонит
Под иго голову свою.

Тот и другой склонны малодушно оправдывать себя невыгодами собственного «звания» перед преимуществами противоположного. На деле же и звания эти, и участь их носителей в глазах Некрасова однородны: «Куда *жалка* ты, роль поэта!», «И *жалок* гражданин безгласный!».

На наш взгляд, есть достаточные основания говорить о групповых прототипах данных «персонажей» стихотворения. Так, под бездействующими «мудрецами» («Их назначение — разговоры»), «гордыми» тем, что они «не вредят», подразумеваются, конечно, либералы, проповедующие, как А. Дружинин в отдельных письмах к В. Боткину, соглашательство с господствующим режимом. За Поэтом просматривается некрасовское отношение к Н. Щербине, М. Розенгейму, которых Чернышевский в своих «Очерках гоголевского периода» именовал по целям их творчества эгоистичными «эпикурейцами». Известны высокие некрасовские

оценки таланта Фета, в ту пору постоянного автора «Современника». Но и они не помешали Некрасову солидаризоваться с Чернышевским в убеждении, что «только те направления литературы достигают блестящего развития, которые возникают под влиянием идей сильных и живых, которые удовлетворяют настоятельными потребностями эпохи» [18, с. 374].

В особой — *родственной* — связи с идеалом Поэта-Гражданина находится в анализируемом стихотворении тот его, вне сомнения, автобиографический персонаж, голос которого вытесняет речь Поэта в заключительном монологе произведения («Немудрено того добить...») и которому ранее принадлежали все здравые идеи, содержащиеся в высказываниях обоих собеседников произведения.

Однако и эта связь не лишена, как уже отмечалось, глубокого драматизма. Сам названный персонаж указывает две причины тому. Во-первых, это неимоверная трудность реализовать идеал Поэта-Гражданина в условиях несозревшей для того действительности и практически в одиночку. Гордый замысел юности («Куда ретив был мой Пегас! / Не розы — я вплетал крапиву / В его размашистую гриву / И гордо покидал Парнас») и честное ему служение («Клянусь, я честно ненавидел! / Клянусь, я искренно любил!») вскоре натолкнулись на жесткое противодействие господствующей части общества:

И что ж?.. мои послышав звуки,
Сочли их черной клеветой...

Во-вторых, это слишком малая надежда носителя названного идеала на то, что его самоотверженное служение ему станет испкупительным подвигом, а не бесплодной жертвой.

Отсюда смысловая двоякость итоговой исповеди стихотворения. Тут и то же преклонение автора перед созидательной сущностью подвига, как в позднейших некрасовских «На смерть Шевченко», «Памяти Добролюбова», «Не рыдай так безумно над ним...», «Н.Г. Чернышевскому», «Смолкли честные, доблестно павшие», «М.Е. Салтыкову», «Сеятелям» и др. А также искреннее сожаление о допущенном малодушии («Душа пугливо отступила...»; «Бедняк! Из чего поправ / Ты долг священный человека?»). И вместе с тем — характеристика этого отступника как «больного сына» «больного века», переносящая акцент с его личной *вины* на объективную *беду*.

Свойственное авторскому сознанию «Поэта и гражданина» противоречие между виной и бедой, подвигом и жертвой не

устранено в стихотворении вплоть до его финального восьмистишия. Напротив, оно открывает собой новый вопрос, ответ на который *пока* представляется невозможным («Увы, кто знает?..»):

О Муза, гостьею случайной
Являлась ты душе моей?
Иль песен дар необычайный
Судьба предназначала ей?

Несомненно лишь то, что *идеального* некрасовского Поэта-Гражданина в русской жизни ждут испытания («Но шел один венчик *терновый* / К твоей угрюмой красоте...») не менее суровые, чем некогда уготованные Спасителю рода человеческого. «Но не брат еще людям поэт, / И тернист его путь и непрочен», — скажет Некрасов и в поэме «Мороз, Красный нос», прибавляя в другом месте: «Братья-писатели! в нашей судьбе / Что-то лежит *роковое*...» («В больнице»).

«Великий русский поэт», располагающий как субъективными, так и объективными предпосылками для адекватного исполнения выдвинутой в «Поэте и гражданине» огромной художественной задачи, был, по мнению Некрасова, еще впереди [5, т. 9, с. 386]. И надо сказать, что с безусловной точки зрения этот прогноз совершенно верен. Адресовавший свое творчество не тому или иному кругу соотечественников, а всей стране («Я лиру посвятил народу своему...»), Некрасов — по независящим от него причинам — не получал и не мог получить ни равноценного отклика и признания, ни желанного по его силе воздействия на нее. «Заступись, страна родная! Дай отпор!..», — обращался он к ней в тяжелую минуту, констатируя: «Но родина молчит»...

«Первым в мире» поэтом не только *о* массах и *для* масс, но «поэтом масс» явился, как полагала по крайней мере Марина Цветаева, В. Маяковский. Лишь в его творческой позиции потребности «художества» (А. Пушкин) и материальной практики, начала эстетического и этического, идеала и реальности были призваны естественно объединиться в форме «поэта-рабочего» («Поэт рабочий»), преобразующего самую человеческую жизнь, общественную и личную, по законам красоты. Насколько это удалось Маяковскому — другое дело.

Но и там, где Маяковский преуспел, он, конечно, многим обязан Некрасову, как и Лермонтову, Пушкину и даже Державину. Совершенно прав был поэтом автор «Поэта и Гражданина», когда, связывая обрисованный в этом стихотворении идеал Художника лишь с будущей Россией, говорил: «но от этого не умалятся за-

слуги теперешних русских писателей — тех писателей, которые твердо держали свечок Знания, Истины и Добра среди сумерек, не освещенных лучезарным сиянием гения» [5, т. 9, с. 386].

¹ Бойко М. Лирика Некрасова. М., 1977.

² Дружинин А.В. Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1882.

³ Анненков П.В. О мысли в произведениях изящной словесности (Заметки по поводу последних произведений гг. Тургенева и Л.Н. Толстого // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982.

⁴ Боткин В.П. Стихотворения А.А. Фета // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982.

⁵ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1946—1953.

⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М., 1962—1965.

⁷ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959.

⁸ Кюхельбекер В.К. Предисловие к «Ижорскому» // Кюхельбекер В.К. Драматические произведения. Библиотека поэта (Большая серия). Л., 1939.

⁹ Шлегель Ф. Критические фрагменты // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980.

¹⁰ Панаева А.Я. Воспоминания. М., 1948.

^{10а} Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. XIV. М., 1949.

¹¹ Скотов Н.Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973.

¹² Достоевский Ф.М. Смерть Некрасова. О том, что сказано было на его могиле // Н.А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971.

¹³ Радищев А.Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938—1952.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л., 1978.

¹⁵ Евгеньев-Максимов В.Е. Н.А. Некрасов и люди 40-х годов // Голос минувшего. 1916. № 10.

¹⁶ Боткин В.П. Письма к А.В. Дружинину (1850—1853). М., 1948.

¹⁷ Рылеев К.Ф. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934.

¹⁸ Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. М., 1953.

*Н.Г. Чернышевский,
беллетрист и эстетик, сегодня*

Энциклопедическая личность Николая Гавриловича Чернышевского, мыслителя и революционера, экономиста и полиглотта, литературного критика, публициста и переводчика, филолога интересуют прежде всего как автора романа «Что делать?» и оппозиционного к соответствующим понятиям своего времени эстетика. Написанный в Петропавловской крепости за четыре месяца и опубликованный «Современником» весной 1863 г. названный роман с необычным подзаголовком («Из рассказов о новых людях»), был, по свидетельствам Н. Лескова, князя П.А. Кропоткина, профессора Одесского университета П. Цитовича, критика А. Скабичевского и многих других современников, русской радикальной молодежью 1860—1870-х гг. воспринят как второе Евангелие и имел успех, с которым не могло состязаться ни одно произведение Пушкина, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Достоевского или Л. Толстого.

Своим становлением в русской прозе этого периода ему обязано и целое течение, представленное романами В. Слепцова «Трудное время», Н. Бажина («Степан Рулёв»), И. Оммулевского («Шаг за шагом»), Д. Гирса («Старая и новая Россия»), И. Кушевского («Николай Негорев, или Благополучный россиянин») и других прозаиков.

Что же касается таких даровитых русских очеркистов-«шестидесятников», как Николай Успенский, Василий Слепцов, Александр Левитов, Федор Решетников, Николай Помяловский, Плеб Успенский, то в своем отказе от повествовательного лиризма (исключением здесь стали лишь «Степные очерки» А. Левитова) и «излишеств» творческой фантазии, литературного пейзажа и в установке на строгую авторскую объективность, почти «протоколно» (А. Скабичевский) и «без прикрас» фиксируемый житейский факт они в немалой мере опирались и на ряд положений магистерской диссертации Чернышевского «Эстетические отно-

шения искусства к действительности» (защищена в 1853, издана в 1855 г.).

Неслыханный читательский интерес к роману «Что делать?» со стороны молодой России вместе с тем не помешал по существу единодушной негативной оценке его крупнейшими отечественными романистами второй половины XIX в. Называя роман Чернышевского в художественном отношении «почти смешным» (Лесков), «бездарным» (Гончаров), совершенно чуждым «красоте» (Тургенев), эти романисты решительно отклоняют и философские начала, на которых его автор «строил <...> здание какого-то нового порядка в условиях и способах общественной жизни»¹. Л. Толстой в комедии «Зараженное семейство» (1864) пародирует следующих этим началам положительных героев «Что делать?», а Достоевский в «Записках из подполья» (1864) подвергнет острейшей критике отличающее их нормативно-рационалистическое представление о человеческой природе².

Резко отрицательно отнеслись названные художники и к магистерской диссертации Чернышевского после издания ее отдельной книжкой. Тургенев именует ее «гнусной мертвечиной», подозревает ее автора в «художественной вражде к искусству», которое-де, по Чернышевскому, «годится только для людей незрелых», и заключает: «его книга и ложна и вредна»³. Как сугубо утилитарный взгляд на дело художника, подчиняемого злободневным политическим целям, расценили эстетику Чернышевского Гончаров и Толстой. Проповедь «порабощения искусства» внехудожественными задачами увидел в ней в одноименной статье 1864 г. критик и беллетрист Н.Д. Ахшарумов.

В советское время и роман «Что делать?», и эстетика Чернышевского были возведены в ранг образцовых как для прозы соцреализма, так и для его теоретических норм и критериев. И для советского юношества «Что делать?» признавался «учебником жизни». Помню, как в школьном учебнике 1950-х гг. по литературе почтительно цитировались в качестве незыблемой нравственной максимы следующие слова одной из его героинь: «Лучше смерть, чем поцелуй без любви!» И как почему-то забывалось, что максима эта провозглашалась содержанием светского петербургского шалопаю Сержа, француженкой Жюли, т.е. женщи-

¹ Гончаров И.А. Цензорское заключение о деятельности журнала «Современник» за 1863 год. Цит. по: Пиксанов Н.К. Роман И.А. Гончарова «Обрыв» // Учен. зап. ЛГУ. № 173. Русская литература. Л., 1954. С. 25.

² Подробнее об этом см.: Недзвецкий В.А. Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и его оппоненты. М., 2003. С. 86—162.

³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 3. М., 1987. С. 46, 49.

ной, сама «профессия» которой полностью исключала ее следование этой заповеди.

Неоспоримой истиной признавался главный тезис эстетики Чернышевского: «Прекрасное есть жизнь». Вспоминается, как в 1960-е гг. директор Института художественного воспитания при Академии педагогических наук СССР Скатерщиков в одной из своих печатных работ научно «углубил» эту истину не подлежащим сомнению утверждением «Прекрасное есть *наша, советская, жизнь!*»...

Сегодня и знаменитый роман Чернышевского, и его эстетика снова не в чести, хотя и по совсем иным, чем у Тургенева, Гончарова, Л. Толстого и Достоевского, причинам. Теперь «мужицкому демократу» Чернышевскому (как и поэтам-декабристам, Герцену, Огареву, Белинскому, Салтыкову-Щедрину) часть наших литературоведов и критиков не желает прощать его радикально-революционную позицию, которая так радовала и восхищала Ленина, Сталина и всех следующих за ними советских вождей, членов Политбюро и ЦК КПСС. Между тем проблема Чернышевского-*беллетриста* далеко не так проста, как она решалась и снова решается в угоду той или иной политико-идеологической конъюнктуре.

Путь к ее научному освещению открывается лишь с вопросом, которого в советские времена как-то стыдливо избегали: «А был ли автор “Что делать?” не просто способным беллетристом, что он, думается, убедительно доказал и романом “Пролог”, названным А.В. Луначарским даже “литературным шедевром”, и рядом повестей, пьес, созданных уже в сибирской ссылке, а художником от природы?».

На наш взгляд, тут возможен лишь один ответ: нет, Чернышевский — в силу преимущественно рационалистического склада его личности и рационалистического же восприятия человека и мира — был мыслителем и ученым с огромным потенциалом, который российская действительность его времени не позволила ему должным образом реализовать, но никак не художником. Что четко проявилось в понимании им содержания и формы как его романа «Что делать?», так и произведения искусства в целом.

Обратим внимание: Чернышевский, вне сомнения, полагает себя прямым наследником эстетических принципов В.Г. Белинского. И в то же время сам он фактически не пользуется такой фундаментальной категорией своего учителя, как сверхпонятийный и даже антипонятийный концепт «пафос» (от др.-греч. *pátos* — страсть, возбуждение, воодушевление), ставший у Белинского синонимом «поэтической идеи», которая и творится художником,

и воспринимается его читателем (зрителем, слушателем) «не рассудком, не чувством и не какою-либо одною способностью» того и другого, а «полнотою и целостью»⁴ их духовных (эстетических, морально-нравственных), эмоциональных и интеллектуальных способностей в их нераздельном и синхронном единстве. «Искусство, — не уставал повторять Белинский, — не допускает к себе отвлеченных философских, а тем более рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это живая страсть, это — пафос...»⁵.

У Чернышевского на месте пафоса (*поэтической идеи*) обычно стоит (как, скажем, в утверждении «Искусство выражает идею...»⁶) именно отвлеченная, понятийно-логическая мысль, и это отнюдь не случайно. Ведь и сердцевинной художественного таланта Чернышевский считает не присущие его носителю высокий эстетический идеал и настоятельную внутреннюю потребность в его реализации, «творящую фантазию» (Белинский) и развитое воображение, мощную интуицию, в случае с писателем — еще и природное чувство слова во всей его семантике, орфоэпической и интонационной гибкости, а «замечательный ум» и «сильный здравый смысл»⁷.

Отсюда и умозрительно-абстрактное в его происхождении и сути содержание его романа «Что делать?», по этой причине качественно отличающегося от произведения подлинно художественного. Например, от толстовской «Анны Карениной». Вот после ее публикации философ и критик Н.Н. Страхов письменно излагает Л. Толстому свое понимание *идеи* его романа и упрекает писателя, что он «ни разу ничего не сказал об этой идее»⁸. А Толстой ему отвечает: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала»⁹. И, поясняет, что как художник он творит те *сцепления*, основу которых выразить «непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения»¹⁰.

В отличие от «Анны Карениной» («Обломова», «Отцов и детей», «Идиота» и т.п.) идею (содержательную основу) романа

⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1—13. М., 1953—1959. Т. 7. С. 312.

⁵ Там же.

⁶ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1939—1953. Т. 6. С. 82.

⁷ Там же. Т. 3. С. 133.

⁸ Н.Н. Страхов — Л.Н. Толстому от 15—16 апреля 1876 г. Цит. по: Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 17. М., 1965. С. 786.

⁹ Там же. С. 784.

¹⁰ Там же.

«Что делать?» передать словами как раз можно, а для человека, неплохо осведомленного в философско-этических доктринах середины XIX в., и не трудно. Это оттого, что в данном романе его содержание представляет собой систему умозрительных положений и тезисов, почерпнутых Чернышевским (иногда, как в понимании «разумного эгоизма» или в представлении об обществе будущего, видоизмененных и обогащенных) из трех теоретических учений: так называемого «антропологического материализма» Людвига Фейербаха, утилитаристской этики Иеремии Бентама и Дж. Стюарта Милля и рациональной организации коллективного труда и быта, как она мыслилась французскими утопическими социалистами (Ш. Фурье, В. Консидеран) и шотландцем Робертом Оуэном.

Ведь именно усвоение положительными героями «Что делать?» этих учений, которыми Дмитрий Лопухов, Александр Кирсанов, Вера Павловна Розальская и в особенности Рахметов руководствуются решительно во всех своих отношениях и друг с другом, и с наличным, в их глазах, ложно («фантастически») устроенным обществом, предопределяет то их *самостоятельное-самоформирование* в «новых людей», коим диктуются развитие (сюжет) и построение произведения.

В качестве учения основополагающего при этом выступает фейербаховская концепция человека как создание не Бога (шеллинговского Мирового Духа, гегелевской Абсолютной Идеи), а естественной природы, частью которой является и природа человеческая, состоящая из четырех компонентов: от рождения человек разумен (*homo sapiens*), склонен к деятельности, труду (*homo faber*), он существо общественное, а не индивидуалистическое («social animal est homo»; «*zoon politikon*»), и он эгоист, т.е. жаждет личного счастья.

В «организациях» названных героев «Что делать?» есть все эти элементы, что позволяет этим героям заменить христианские категории *жертвы, жертвования и долга* этикой «разумного эгоизма» и начисто отвергнуть онтологичное христианству *страдание* (оно, мол, отсутствует в человеческой природе и порождается лишь ложно устроенным обществом). И в процессе овладения вышеуказанными учениями, а также несвоекорыстного труда и активного противостояния господствующей социальной практике (не одной революционной деятельностью, но и учреждениями мирными, как швейные мастерские Веры Павловны и Кати Полозовой) сложиться в людей в точном смысле слова *натуральных*, т.е. соответствующих неискаженной «общей природе людей».

В этом качестве они противостоят у Чернышевского людям, по его квалификации, «дурным» (от лексемы «дурень»), т.е. понимающим свои природные потребности-«выгоды» ошибочно, однако для верного осознания их все же не потерянным, и «дрянным», т.е. множеству тех чиновников, помещиков, вообще богачей, что живут паразитически, без собственного труда, чем безнадежно уродуют собственную человеческую природу, а поэтому подлежат, как раковая опухоль, устранению хирургическим мечом революции. Которая у автора «Что делать?» закономерно не буржуазная или пролетарская, а *крестьянская*; ведь и жизнь русского мужика от начала до конца зиждется на общественно полезном труде, а труд, согласно Чернышевскому, важнейший после разума компонент человеческой природы. Как сказано во втором сне Веры Павловны, он «представляется в антропологическом анализе коренною формою движения... А без движения нет жизни...»¹¹. В «Что делать?» люди «дурные» представлены матерью Веры Павловны Марией Алексеевной, а «дрянные» — Михаилом Сторешниковым, аристократом Сержем, Жаном Соловцовым.

Обращаясь к принципиальной для классической эстетики проблеме взаимоотношения в произведении искусства его пафоса и художественной формы, Белинский писал: художник «носит и вынашивает в себе зерно поэтической мысли, как носит и вынашивает мать дитя в утробе своей»¹². Говоря иначе, художественное произведение и зарождается, и созревает, и является на свет, как *живой организм*, в диалектическом взаимопроникновении и взаимообусловленности его сути и плоти. В этом понимании итога художественного акта Белинский предвосхищает современную трактовку «содержания» художественного явления как *совокупной содержательности* всех и всяческих его образно-литературных форм.

Совсем не то мы видим у Чернышевского-эстетика и автора «Что делать?». Приведем, например, его суждение о творчестве автора «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки»: у Пушкина «...художественность составляет не одну *оболочку*, а *зерно* и *оболочку* вместе»¹³ (курсив наш. — *В.Н.*). Тут чрезвычайно показательна уже замена слова «форма» вовсе не синонимичным ему словом «оболочка» (согласно Далю, от глагола «облекать» — т.е. оболочка это то, что укрывает, покрывает и закрывает или во что

облачают¹⁴), коренным образом меняющая и самую связь в литературном произведении между его «идеей» и формой.

У Белинского она внутренняя, равноправная и аналогична взаимозависимости в человеке его души и тела; у Чернышевского — внешняя и функционально неравноценная в той же мере, как и связь между ореховым ядром и его скорлупой, подушкой и наволочкой, человеком и его одеждой.

Если неорганичность художественной формы пафосу произведения (в частности, невыдержанность стиля, особо значимых характеров, сюжетной линии, ряда сцен и т.д. или их разлад с его целым) означает гибель и самого этого пафоса, то всего лишь беллетризованная *оболочка*, которой облачили какие-то идеи отвлеченного рода, послужит, несколько не меняя их природы и глубины, лишь их иллюстрацией с целью большей доступности для людей, с этими идеями совершенно не знакомых или к их усвоению в понятийно-логическом виде не готовых. Чего, на наш взгляд, прежде всего и желал Чернышевский как автор «Что делать?», обратившийся к литературно-романной шифровке своих философско-этических воззрений не ранее того, как арест и тюремное заключение сделало невыносимым их сколько-нибудь прямую пропаганду.

Помимо весьма рациональной при всей ее запутанности для цензуры композиции «Что делать?» и его страдающих изрядным схематизмом действующих лиц (он диктуется уже убеждением Чернышевского в грядущей идентичности всех людей друг другу по мере того, как каждый из них верно поймет состав своей человеческой природы) основой литературной «оболочки» этого романа послужили риторические фигуры мысли и слова (вроде следующего пассажа о новом человеческом типе, явившемся в России: «Недавно *родился* этот тип. Он *рожден временем*, он знамение *времени*, и, сказать ли? — он исчезнет вместе со *временем*»¹⁵), а также приемы занимательного и развлекательного повествования. Если арсенал не собственно художественного, а «украшенного слова» Чернышевскому был превосходно известен еще по его учебе в Саратовской духовной семинарии, то способы занимательного рассказа (например, таинственное исчезновение и появление какого-то персонажа, элементы детектива, нарочитая недосказанность и т.д.) он черпал как из текущей русской (в частности, из повести А. Писемского «Винювата ли она?», «Переписки» И. Тургенева), так и западноевропейской

¹¹ Чернышевский Н.Г. Что делать? М., 1958. С. 124.

¹² Белинский В. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 312.

¹³ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 473.

¹⁴ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа. СПб.; М., 1881. С. 594.

¹⁵ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 236.

литературы, где позаимствовал центральную коллизию романа Жорж Санд «Жак» (1834).

Не изобретенные самим автором «Что делать?», а взятые, что называется, напрокат у их первооткрывателей, эти беллетристические приемы по существу утрачивали в романе Чернышевского свою первоначальную содержательность, превращаясь в элемент функционально весьма условный.

В своей основе риторическая, а не художественная природа «Что делать?» явилась, на наш взгляд, главной причиной и забвения этого романа уже к 80-м гг. XIX в., а затем — после его официального ренессанса в советское время — и в последние 20 лет. Впрочем, хоронить этот роман Чернышевского как объект читательского спроса явно рано, а то и вовсе бесполезно. Как показывают отдельные свидетельства, у его героев есть и ныне поклонники из людей, сходных с ними по своему складу и прагматическому отношению к жизни. Именно таковыми, должно быть, оказались те студентки русского отделения одного из американских университетов, которые на вопрос преподавателя «Какой из русских романов XIX в. вам больше всего понравился?» ответили: «“Что делать?” Чернышевского». Их можно понять. Ведь в «Что делать?» не только поставлены, но впервые и положительно решены многие из тех *онтологических* проблем человечества, которые были в центре внимания и крупнейших русских художников слова. Это противоречия между человеческой свободой и внешней необходимостью, эгоизмом и альтруизмом, человеком и наличным обществом, природой и мирозданием в целом, наконец, между мужчиной и женщиной. Это и проблема женской эмансипации.

Другое дело, что их гармонизация в романе Чернышевского осуществляется в свете той апологии разума и рассудочного «*расчета*», которая подчиняет им всю душевно-психологическую и эмоционально-эротическую сферу человека, не исключая и его совести. Однако же глубоко прав был Достоевский, — «...одни разум, наука и реализм (т.е. позитивизм. — *В.Н.*) могут создать только муравейник, а не социальную “гармонию”, в которой можно было бы ужиться человеку». Ибо главный залог человеческого совершенствования — «начала нравственные»¹⁶.

* * *

Еще менее однозначен ответ на вопрос о нынешней актуальности магистерской диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности».

¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. С. 10.

В советское время ее безмерно хвалили за *материалистичность*, т.е. за утверждение приоритета явлений жизни над творениями искусства и правды объективной реальности над якобы «субъективной» правдой художника. Что у Чернышевского выразилось в его формуле: искусство не иная в отношении к жизни — эстетическая — реальность, как полагала классическая немецкая эстетика от И. Канта, братьев Шлегелей до Г.В. Гегеля, а «суррогат (бледная копия, неадекватная замена. — *В.Н.*) жизни».

Это было, разумеется, серьезной вульгаризацией дела художника, общественная ценность которого ограничивалась лишь тем, насколько «верно» (в чьих глазах?) он *воспроизводит* реальность, как ее современникам *объясняет* и какой *приговор* над ней выносит. Впрочем, и здесь не все так просто. Переключки с некоторыми идеями Чернышевского-эстетика исследователи находят в позднем трактате Л.Н. Толстого «Что такое искусство?» (1898); в качестве полезного опыта «практической эстетики» его диссертацию поддержит Владимир Соловьев. В чем же дело?

Очевидно, в разных концепциях *общественного назначения* искусства или, по Чернышевскому, его отношений действительности. Первая, восходящая к эстетике классической и лаконично выраженная, в частности, Тургеневым в его эссеистской повести «Довольно» (1865), исходит из того, что искусство «сильнее самой природы» (стало быть, и жизни), «потому что в ней нет ни симфонии Бетховена, ни картины Рюисдаля, ни поэмы Гёте, и одни лишь педанты <...> могут толковать об искусстве как о подражании природе...»¹⁷. В то время как прекрасное в жизни и природе несовершенно или мимолетно, «Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89 года»¹⁸ (т.е. лозунгов Великой французской революции *liberté, égalité, fraternité* — свобода, равенство, братство). Если ни правовое сознание римлян, ни названные лозунги французской революции не привели человечество ни к социальной гармонии, ни к «всемирному счастью» (Достоевский), то древнегреческая статуя Афродиты-Венеры, найденная в 1820 г. на острове Мелос, явилась, по Тургеневу, и воплощением и обретенным образцом человеческой гармонии.

В этой тургеневской мысли — отражение гегелевского положения о несвободе и подавленности Духа в материально-*практическом* бытии человека, где и сам человек, говоря словами А. Пушкина, — «поденщик, раб нужды, забот» («Поэт и Толпа»). Свою свободу и полноту Дух, согласно Гегелю, обретает лишь в трех видах нематериальной деятельности человека: в акте рели-

¹⁷ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 7. М., 1981. С. 228.

¹⁸ Там же.

гиозного созерцания Бога, в рамках гегелевской философии (точнее, ее диалектического метода) и особенно в процессе эстетического творчества¹⁹.

Искусство в данной его трактовке, таким образом, видится единственной областью, пребывая в которой, человек счастлив. Однако сотворенный художником гармонизированный, в отличие от раздираемой противоречиями, безобразной или пошлой реальности, мир существует только в воображении его самого и «потребителей» (читателей, зрителей, слушателей) его произведения, т.е. *иллюзорно*. И по этой причине подобен лишь тому «сну золотому», который в стихотворении П. Беранже «Безумцы» («Les fous», в переводе В.С. Курочкина) навевается человечеству, жаждущему правды, но так и не дождавшемуся ее, неким кудесником. И все-таки пусть искусство не более, чем очарованный сон, но разве с утратой этой его социальной роли, хотя бы время от времени *компенсирующей* людям скудость и скуку их реального существования, они, люди, не лишатся совершенно им необходимого? Так, отвергая, с этой точки зрения, «ложную и вредную» диссертацию Чернышевского, ставит вопрос Тургенев, когда по ее поводу замечает в письме к В.П. Боткину: «Отними у нас *этот* энтузиазм (т.е. стремление творить искусство и наслаждаться им. — В.Н.) — после хоть со света беги»²⁰.

Тот же вопрос возникнет в следующем начальном катрене из датированного 25 декабря 1899 г. стихотворения Александра Блока:

За краткий сон, что нынче снится,
А завтра — нет,
Готов и смерти покориться
Младой поэт.

Но решен он здесь почти полярно тургеневской позиции:

Я не таков: пусть буду снами
Заворожен, —
В мятежный час взмахну крылами
И сброшу сон.

¹⁹ «Высшей формой духа» искусство вместе с тем признавалось Гегелем не всегда. Как справедливо отмечал П.В. Палиевский, «Гегель, установив впервые диалектику абстрактного и конкретного в искусстве, сделал это на идеалистической основе и потому не смог удержаться в рамках действительной диалектики <...> и, оторвав абстрактное (“дух”) от конкретного, предсказал окончательную победу и торжество духа над “временной” его оболочкой — искусством» (Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 92).

²⁰ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 54.

Опять тревога, опять — стремленье,
Опять готов
Всей битвы жизни я слушать пенье
До новых снов!

Принципиально иначе, чем Тургенев и его единомышленники, смотрит на проблему общественного назначения искусства и Чернышевский. В диссертации его этот взгляд не высказан в виде четкой формулировки, но он вполне проясняется в контексте следующей важной работы Чернышевского по эстетике — его статьи 1854 г., написанной в связи с опубликованным в том же году переводом Б. Ордынского с древнегреческого оригинала «Поэтики» Аристотеля. При этом Чернышевский опирается не на аристотелевскую теорию искусства как подражания природе, а на общественно-гражданское отношение Платона к поэтам его времени.

Платон, говорит Чернышевский, считал поэзию «только пустой забавой»²¹, и она (как и другие тогдашние «изящные искусства») была и останется таковой до тех пор, пока будет отказываться «от практического значения для жизни»²². В чем, однако, это ее значение может проявиться?

Поэзия, отвечает Чернышевский, и она в особенности, ибо «другие искусства очень мало делают в этом отношении», может и должна распространять «в массе читателей огромное количество сведений и, что еще важнее, знакомство с понятиями, вырабатываемыми наукою, — вот в чем заключается великое значение поэзии для жизни»²³. Ясно, что такая утилитаризация дела поэтов, восхитившая бы Д. Писарева в пору его гонения на эстетику и требований, чтобы писатели популяризировали естественно-научные знания, могла только дискредитировать идею общественно-практического служения искусства. К счастью для Чернышевского, возможность такого служения, на наш взгляд, вытекает из самой внутренней логики (хочется сказать общего «пафоса») его диссертации.

Ибо, нимало не довольствуясь способностью искусства увести человека из мира необходимости в мир прекрасных грез, эта диссертация не без оснований утверждает искусство как одну из сил самой практической человеческой действительности в ее стремлении к своей гуманизации и гармонизации. Разве великие русские романисты, поэты, живописцы и композиторы не жела-

²¹ Чернышевский Н.Г. Избранные сочинения. М.; Л.; 1950. С. 479.

²² Там же. С. 480.

²³ Там же. С. 479.

ли и своим творчеством, как говорили в XIX в., споспешествовать очеловечиванию российского бытия и быта с тем, чтобы преобразить то и другое по нормам справедливости и красоты?

Вот и у Чернышевского искусство, дело художников должно было, не ограничиваясь не только развлекательной, но и компенсаторной функцией, сливаться с глубинным процессом жизненного самосовершенствования. И, ориентируя его *так*, Чернышевский оказывался уже не вульгаризатором от эстетики, а ее новатором, предвосхищающим *жизнестроительную* поэтическую позицию В. Маяковского (в какой мере и как ее удалось реализовать — это другой вопрос), а из прошлого унаследовавшим ту суровую, но совсем не беззаконную требовательность к деятелям искусства, которая отличала «божественного Платона». Того самого, кто, как известно, не допустил в свой совершенный Полис-Государство поэтов на том основании, что, лишь забавляя людей или увлекая их в мир вымышленной гармонии, они мешают им строить гармонию реальную.

Если и не умышленная, то все же объективная перекличка эстетики Чернышевского с эстетическим максимализмом Платона — суть убедительное свидетельство того, что эстетическая теория автора «Что делать?» и «Пролога» выросла далеко не на бесплодной почве и отнюдь не была актом нигилистического «разрушения эстетики», как склонен был считать Писарев. Иное дело, во чт могли и могут впредь деформироваться эстетические постулаты и критерии Чернышевского в руках чиновников от искусства, особенно тех, кто любой ценой хочет лишить художника его творческой свободы и заставить служить якобы общественной практике в рабьем положении «колесика и винтика» очередного партийного или государственного механизма.

Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди», или Право на личность и ее тайну

По свидетельству Достоевского в «Дневнике писателя» за 1873 г., он, познакомившись в 1845 г. с Белинским, «страстно принял все учение его»¹ (1). «Я, — объяснял писатель суть этого учения, — застал его (Белинского. — *В.Н.*) страстным социалистом, и он прямо начал со мной с атеизма. <...> Выше всего цена разум, науку и реализм, он в то же время понимал глубже всех, что одни разум, наука и реализм могут создать лишь муравейник, а не социальную “гармонию”, в которой можно было бы ужиться человеку. Он знал, что основа всему — начала нравственные. <...> Но как социалисту, ему прежде всего следовало низложить христианство; он знал, что революция непременно должна начать с атеизма. Ему надо было низложить ту религию, из которой вышли нравственные основания отрицаемого им общества» (21, с. 10). Апостолами этого учения были для Белинского Жорж Санд, Кабе, Пьер Леру и Прудон, в меньшей степени Ш. Фурье. «Очень склонялся» он также перед Л. Фейербахом и «с благоговением» говорил об авторе «Жизни Иисуса» (1835—1836) Д.Ф. Штраусе (21, с. 11).

В согласии с «идеями тогдашнего теоретического (утопического. — *В.Н.*) социализма» (21, с. 13) мыслили, по словам Достоевского, также участники кружка М.В. Петрашевского, в число которых писатель вошел с 1847 г. Это были «убеждения о безнравственности самих оснований (христианских) современного общества, о безнравственности религии, семейства; о безнравственности права собственности»; «идеи об уничтожении национальностей во имя всеобщего братства людей, о презрении к отечеству, как тормозу во всеобщем развитии, и проч. и проч...» (21, с. 131). «Все эти идеи, — заключает тем не менее писатель, — нам в Петербурге ужасно нравились, казались в высшей степени

¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 21. С. 12. В дальнейшем все ссылки на это издание даны в тексте, с указанием в скобках тома и страницы.

святыми и нравственными и, главное, общечеловеческими, будущим законом всего без исключения человечества» (21, с. 130).

Эти известные признания Достоевского напоминают потому, что именно на них основывался тезис ряда советских исследователей о якобы радикальном изменении миросозерцания автора «Бедных людей» после пребывания на каторге или даже об «измене» писателя в 1860-е гг. идеалам своей молодости. Между тем уже процитированные воспоминания содержат фрагменты, позволяющие утверждать, что и само «обаятельное влияние» (21, с. 130—131) социалистических идей не поколебало в 1840-е гг. коренных — именно христианских — убеждений Достоевского, вошедших не просто в сознание, а в духовно-нравственное существо писателя с самых ранних лет («Я происходил из семейства русского и благочестивого. <...> Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства». — 21, с. 134).

И в период близости с Белинским Достоевский, по его свидетельству, резко расходился с критиком в отношении к «сияющей личности самого Христа, с которой всего труднее было бороться» (21, с. 10). Если Белинский «учение Христово <...>, как социалист, необходимо должен был разрушать, называя его ложным и невежественным человеколюбием, осужденным современной наукой и экономическими началами», то для Достоевского «все-таки оставался пресветлый лик Богочеловека, его нравственная непостижимость, его чудесная и чудотворная красота» (21, с. 10). «Неуважительное отношение Белинского к личности Христа, — отмечает Н.О. Лосский, — было непереносимо для Достоевского»². Сама кратковременная, по выражению Достоевского в «Дневнике писателя» за 1880 г., «утрата» им Христа, связанная с «преображением» писателя в этот момент в «европейского либерала» (26, с. 152), «состояла, вероятно, лишь в том, что он отказался от церковного учения о Христе как Богочеловеке и в 1846 году не был у св. причастия»³. Но уже в 1847 г. писатель, как рассказывает его друг, доктор С.Д. Яновский, говел у Вознесения и «делал это не для формы»⁴.

По свидетельству Н.А. Спешнева, «на Федора Михайловича Петрашевский производил отталкивающее впечатление тем, что

² Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание // Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 42.

³ Там же. С. 40.

⁴ Миллер О.Ф. Материалы для жизнеописания Ф.М. Достоевского. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб., 1883. С. 94.

был безбожник и глумился над верою»⁵. М.В. Петрашевский был ревностным фурьеристом. Однако Достоевский в своем объяснении 1849 г. по делу петрашевцев называет фурьеризм системой вредной («эта система вредна») «уже по одному тому, что она система. Во-вторых, как ни изящна она, она все же утопия, самая несбыточная» (18, с. 133).

Отсутствие у молодого Достоевского безоглядного увлечения системами западных социалистов объясняется его исконным сомнением в их пригодности для России. Как писал знавший в эти годы Достоевского А.П. Милуков, «он читал социальных писателей, но относился к ним критически. <...> В особенности настаивал он на том, что мы должны искать источников для развития русского общества не в учениях западных социалистов, а в жизни и вековом историческом опыте нашего народа...»⁶.

Свет на подлинные причины известной солидарности Достоевского 1940-х гг. с французскими социалистами проливают следующие слова самого художника из его «Дневника писателя» за 1873 г.: «Действительно правда, что зарождающийся социализм сравнивался тогда, даже некоторыми из коноводов его, с христианством и принимался лишь за поправку и улучшение последнего сообразно веку и цивилизации» (21, с. 130). В самом деле: даже Сен-Симон, полагавший, что «христианская религия устарела»⁷, одно из главных своих произведений назвал «Новым христианством» (1825); что же касается Ш. Фурье, то, хотя он в своих теориях «идет не от Бога к человеку, а от человека к Богу», его субъективная «глубокая религиозность <...> несомненна»⁸.

Именно эта, мнимая по существу и, однако же, способная показаться истинной (в особенности для такого увлекающегося человека, каким был автор «Бедных людей») связь французского утопического социализма, в своих практических рекомендациях к тому же ненасильственного, с христианством и объясняет как возможность временного увлечения молодого Достоевского им, так и неизбежную вскоре оппозицию писателя к нему. При этом у художника-христианина, каким с самого начала был и в своей основе оставался Достоевский, эта оппозиция должна была выразиться в собственно христианском же понимании современника, его важнейших устремлений и поведенческих мотивов. Это-то, думается, и произошло в творчестве писателя 1840-х гг.,

⁵ Там же. С. 91.

⁶ Милуков А.П. Федор Михайлович Достоевский // Милуков А.П. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890. С. 180—181.

⁷ Сен-Симон. Избр. соч. М.; Л., 1948. С. 226.

⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 12. С. 59.

охарактеризованном самим Достоевским в письме к брату Михаилу от 17 декабря 1846 г. так: «Мне кажется, что я завел процесс со всей нашей литературой, журналами и критиками...» (28, с. 135. Курсив наш. — В.Н.).

То был действительно процесс-спор, спор-пересмотр литературной антропологии не того или иного из современных Достоевскому авторов, а русской «натуральной школы» в целом и заодно — французской «социальной беллетристики» (Е. Сю, М.Ф. Сулье, Жорж Санд и др.) той поры с ее социалистическими и позитивистскими («реалистическими») идеями.

Критический элемент в отношении к литературной продукции европейских и российских «физиологов» и бытописателей 1840-х гг. дает себя знать уже в «Бедных людях», но менее обнаженно, чем в небольшой повести 1848 г. «Слабое сердце». С нее мы по этой причине и начнем наш разговор.

Как это нередко будет у Достоевского и позднее, творческий спор с неприемлемыми для него концепциями он ведет как бы на территории противника. Достоевский вообще один из тех страстных авторов-полемистов, которые намеренно обращаются в своих произведениях к сюжетам и трактовкам предшественников с тем, чтобы в итоге показать их несостоятельность в сравнении с подлинной глубиной избранного предмета.

Пolemична и повесть «Слабое сердце». Своим сюжетом она осознанно ориентирована на ситуации многих повестей и рассказов, посвященных судьбе «маленького человека» (бедного чиновника), литературными предтечами которого были герои гоголевской «Шинели» и пушкинского «Станционного смотрителя». Скорее других напрашивается параллель «Слабого сердца» с рассказом Я. Буткова «Сто рублей», вошедшим в его сборник «Петербургские вершины» (1846). Вот его сюжет.

Молодой чиновник-бедняк, единственный кормилец старушки-матери и барышни-сестры, день за днем обивает пороги петербургских департаментов в надежде получить какое-нибудь служебное «место». Но всюду слышит одно и то же: «Нет вакансий!» Но вот черед неудач сменяется успехом: герой сумел проникнуть (сторож отлучился из прихожей) к хозяину купеческой конторы, и тот взял его к себе на службу. Бедняк обретает хотя и ничтожный, но все же источник существования. Все идет для него благополучно, пока один из конторщиков, взявший нашего героя под свое покровительство, не подарил ему билет на лотерею, среди призов которой разыгрывается и *сто рублей* — огромная в глазах бедняка сумма. После долгих колебаний герой Буткова все же решается испытать судьбу. Его билет оказывается

счастливым, герою сообщают о выигрыше. Но слабые душевные силы бедняка не выносят этого неожиданного счастья. Он сходит с ума.

Перед читателем возникал вопрос «кто виноват?», на который он получал ясный и недвусмысленный ответ: виновны дурные, «злые» условия жизни — бедность и порожденная ею человеческая приниженность героя в его собственных глазах. Они приучили его сносить обычные для него невзгоды, но сделали безоружным перед неожиданной удачей. Поведение и самая судьба героя трактовались как следствие внешних обстоятельств его существования.

Обратимся теперь к повести «Слабое сердце». В ней та же ситуация: несчастье от счастья. И тот же итог — сумасшествие героя, с тем же читательским вопросом «кто виноват?» Однако весь смысл повести Достоевского в том, чтобы оспорить и опровергнуть объяснение драмы «маленького человека», данное Бутковым.

Где истоки трагедии Васи Шумкова (так зовут героя Достоевского): вне его индивидуальности, в каких-то внутренних ее началах? Или вопрос надо вообще ставить иначе?

Напомним сюжет повести. В Петербурге, «под одной кровлей, в одной квартире» живут два сослуживца и друга — Аркадий Иванович Нефедевич и Вася Шумков. Однажды вечером Вася, некрасивый, но скромный, деликатный и добрый молодой человек, сообщает своему товарищу о выпавшем ему счастье: он любит, он любим и он женится. И ничто не мешает возможному счастью; согласна мать невесты, друг предлагает Васе свою помощь и сам «его превосходительство» *Юлиан* Мастакович (ср. Кай *Юлий* Цезарь!), глава департамента, где служит Вася Шумков, оказывает ему покровительство.

Иначе говоря, Достоевский намеренно устраняет с пути своего героя все враждебные ему внешние обстоятельства, т.е. главный у писателей «натуральной школы» мотив неблагоприятной среды. Но вот парадокс: чем меньше помех для счастья со стороны, тем слабее верит в него сам Вася Шумков, все больше преследуемый ощущением, что счастье его не состоится. Это гнетущее чувство не рассеивают ни слова друга, ни доводы разума. Наконец, совершенно утратив душевное равновесие, Вася сходит с ума.

Убиты горем друг, невеста, ее мать. И никто не может понять, что же сгубило героя повести. Не спешит раскрыть причины трагедии и Достоевский. Больше того, поначалу он умышленно дает два традиционные для русской литературы этого времени объяснения. Первое: Вася помешался от чувства вины и страха перед

своим начальником. Проводя много времени в доме невесты, он запустил «исполнение дела» — переписку большого количества служебных бумаг.

Достоевский сознательно сближается с Бутковым. Однако это объяснение лишь для простаков. Его отвергнул и сам герой, сказав другу: «Ах, Аркаша! <...> Нет, я сгублю свое счастье! У меня есть предчувствие! да нет, не через это, — перебил Вася, затем, что Аркадий покосился на стопудовое спешное дело, лежавшее на столе, это бумага писанная... вздор!» (2, с. 40). Он знал: переписку можно было и отсрочить, что потом удостоверил и Юлиан Мастакович (дело было «вовсе не спешное»).

Объяснение второе почерпнуто Достоевским из популярной среди авторов «натуральной школы» *антропологической* концепции человеческой природы. Согласно ей, человек от природы существо не только разумное и деятельное, но и общественное (коллективистское), а не индивидуалистическое, в силу чего он не может быть счастливым среди несчастных, счастливым в одиночку.

Вот как, ссылаясь на самого себя, подтверждал правоту этой идеи, например, Белинский: «Что мне в том, что для избранных есть блаженство, когда большая часть и не подозревает его возможности? Прочь же от меня, блаженство, если оно достояние мне одному из тысяч! Не хочу я его, если оно у меня не общее с меньшими братьями моими! <...> Горе, тяжелое горе овладевает мною при виде и босоногих мальчишек, играющих на улице в бабки, и оборванных нищих, и пьяного извозчика, и идущего с развода солдата»⁹.

В произошедшем с Васей Шумковым можно усмотреть ту же причину: сострадая всем несчастным людям, он не позволил и себе быть счастливым. Так объясняет герою повести его состояние Аркадий Нефедевич: «Видишь, я понимаю тебя: я знаю, что в тебе происходит. <...> Ты добрый, нежный такой... <...> Но уж ты меня не оспоришь и не откажешь мне думать, что ты бы желал, чтоб не было даже и несчастных на земле, когда ты женишься... Да, брат, ты уж согласишься, что тебе бы хотелось, чтоб у меня <...>, твоего лучшего друга, стало вдруг тысяч сто капитала; чтоб все враги, какие ни на есть на свете, вдруг бы, ни с того ни с сего, помирились, чтоб все они обнялись среди улицы от радости и потом сюда к тебе на квартиру, пожалуй, в гости пришли. <...> Потому что ты счастлив, ты хочешь, чтоб все, решительно все сделались разом счастливыми. Тебе больно, тяжело одному быть счастливым!» (2, с. 37—38).

⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 12. С. 59.

В этом диагнозе беды Шумкова сделан шаг от объяснения его поведения внешними обстоятельствами к причинам внутреннего свойства, обусловленным человеческой природой. Однако развитие повести отклоняет и разъяснение драмы, предложенное Аркадием Нефедевичем, скорее всего потому, что отсылка к *общеродовым* качествам Васи Шумкова заслоняет, а не открывает читателю его индивидуальную *неповторимость*, в первую очередь интересующую писателя Достоевского.

Быть может, причина сумасшествия героя «Слабого сердца» заключена в самом названии повести? Не относится ли Вася Шумков к людям, страдающим комплексом *самоуменьшения*, проявляющимся в неверии в свое право на счастье и в боязни его?

Таким комплексом была наделена героиня предшествующей повести Достоевского «Хозяйка», впервые же у Достоевского названная на ее страницах «слабым сердцем». Это красавица Катерина, страдающая под мрачной властью своего прошлого, олицетворенного фигурой убийцы ее родителей, «колдуна» и разбойника Мурина, и сама нравственно зависимая от него. От этой зависимости ее пытается освободить главный герой повести, влюбленный в Катерину молодой петербургский мечтатель и самобытный ученый Ордынов. И хотя Катерина некоторое время отвечает на чувство Ордынова, он проигрывает борьбу за нее старому колдуну-разбойнику по причине как необыкновенной способности того овладевать душами людей, так и в силу выбора самой Катерины, в конечном счете выбравшей вместо возможного счастья с Ордыновым служение своему нравственному господину Мурину.

Причиной драматической судьбы героини «Хозяйки», таким образом, становится парадоксальный склад ее *характера* как нравственной рабыни и добровольной жертвы. Между тем характер Васи Шумкова остается для читателя «Слабого сердца» загадкой не меньшей, чем его помешательство: ведь Достоевский и начинает повесть с сообщения об отказе его объяснять так же, как «описывать и чин, и лета, и звание, и должность <...> действующих лиц» (2, с. 16).

Но в таком случае как же он сам понимает причину произошедшего с Васей Шумковым? Каков его ответ на естественный вопрос читателя о том, что сгубило ни в чем не повинного героя «Слабого сердца»?

Ответ заключается в мысли о невозможности исчерпывающего и окончательного объяснения изображенной драмы. И со стороны Достоевского он не был ни парадоксом, ни признанием в некоей художественной слабости, а был решением творчески плодо-

творным, так как вел к несравненно более глубокой, чем в «натуральной школе», постановке проблемы человека. Потому что этим ответом утверждалась не только необычайная сложность, но и загадочность и самой на поверхностный взгляд скромной личности.

Человек у Достоевского, в том числе и самый социально «маленький», оказывался существом неисчерпаемым, непредсказуемым и свободным в выборе, пусть эта свобода и проявлялась в его предпочтении несчастья счастью.

Согласно христианской антропологии, «каждый человек <...> — это особый, замкнутый мир (“персона”), непроницаемый для других людей и открытый только Богу»¹⁰. Разделяя этот взгляд на человека как в 1860—1870-е, так и в 1840-е гг., Достоевский еще в письме 1839 г. к брату Михаилу выразил его лаконично: «Человек есть тайна...».

Лишь в свете этого убеждения можно верно понять и драму героя «Слабого сердца». Лишнее доказательство тому — финал повести, содержащий не то или иное решение возникающего у читателя вопроса, не некую авторскую сентенцию, а иррационально-фантастическую картину ночного Петербурга, намеренно вызывающую в памяти аналогичные фрагменты «Невского проспекта» Гоголя и «Петербургских шарманщиков» Григоровича, но совершенно нетрадиционную по существу. Вот эта картина: «Были уже полные сумерки, когда Аркадий (т.е. друг Васи Шумкова, отвезший его в сумасшедший дом. — *В.Н.*) возвращался домой. <...> Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистоиней. <...> Казалось <...>, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон...» (2, с. 48).

«Фантастическая, волшебная греза», которой уподоблен в финале «Слабого сердца» и петербургский и, конечно, всеобщий человеческий мир, — это метафора и той таинственности человеческой природы, одним из проявлений которой стала алогичная трагедия Васи Шумкова. Ведь только в свете этого иррационального видения приоткрылась (не раскрываясь, однако же до конца!) для Аркадия Нефедевича тайна жизненной драмы его

¹⁰ Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Ростов, 1987. С. 4.

скромного товарища: «Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася» (2, 48).

Итак, у Буткова бедный человек полностью обусловлен (детерминирован) внешними условиями его жизни (материальным состоянием, чином, мундиром и т.д.), определяющими и самые его характер, психологию, судьбу. Он, по выражению М. Бахтина, «овнешнен», окончательно завершен и несвободен. Как показывает повесть «Слабое сердце», для Достоевского такое понимание «маленького человека» совершенно неприемлемо. Вступив с его традиционной трактовкой в прямой творческий спор, писатель открывает в сходном герое индивидуальную тайну — залог его человеческой неисчерпаемости и внутренней свободы. И тем самым персональной суверенности.

Новаторской подход к изображению «маленького человека» характерен и для романа «Бедные люди», которым он блестяще дебютировал в русской литературе. Уже в нем писатель не столько последователь очеркистов и нравописателей «натуральной школы», сколько их оппонент.

Новое в «Бедных людях» возникает на уровне самого жизненного материала, традиционного лишь на первый взгляд. Обильно черпая у авторов физиологических очерков там, где дело касалось бытовых условий его героев и внешней обстановки романских событий, Достоевский вместе с тем вносит в эти реалии существенно значимые акценты. Например, в это описание очередного жилища Макара Алексеевича Девушкина: «Ну, в какую же я трущобу попал, Варвара Алексеевна! Ну, уж квартира! <...> Вообразите, примерно, *длинный коридор*, совершенно темный и нечистый. По правую его руку будет *глухая стена*, а по левую все *двери да двери, точно номера*... Ну, вот и нанимают эти номера, а в них по одной комнатке в каждом; живут в одной и по двое, и по трое. Порядку не спрашивайте — *Ноев ковчег!*» (1, с. 16. Курсив наш. — *В.Н.*).

Петербургская трущоба, так хорошо, казалось бы, знакомая читателям 1840-х гг. по «Петербургским углам» Н. Некрасова и «Петербургским шарманщикам» Д. Григоровича (оба очерка вошли в «Физиологию Петербурга», 1845), а также по рассказам Я. Буткова из его «Петербургских вершин» (1846), преобразается у Достоевского в метонимию общепетербургского и даже всечеловеческого общежития. Заметьте: в этом «Ноевом ковчеге» представлены едва ли не все массовые национальности и специальности северной российской столицы — окна в Европу: «*Чинновник* один есть (он где-то по литературной части), человек на-

читанный: и о Гомере, и о Брамбеусе, и о разных у них там сочинениях говорит, обо всем говорит, — умный человек. Два *офицера* живут и все в карты играют. *Мичман* живет, *англичанин-учитель* живет. <...> Хозяйка наша, — очень маленькая и нечистая старушонка, — целый день в туфлях да шлафроке ходит и целый день все кричит на *Терезу*» (1, с. 16. Курсив наш. — В.Н.).

Уже Белинский, говоря о «Бедных людях», проницательно заметил, что их автор «первым же произведением своим резко отделился от всей толпы наших писателей, более или менее обаянных Гоголю направлением и характером своего таланта»¹¹. Чем же?

Самим пониманием бедного человека. «Многие могут подумать, — писал Белинский, — что в лице Девушкина автор хотел изобразить человека, у которого ум и способности придавлены, приплюснуты жизнью. Была бы большая ошибка так думать»¹².

Действительно, в качестве человека, погруженного и растворенного в материально-внешних проблемах своего существования, словом, тождественного своему социально-бытовому «состоянию» (среде), бедняк выступал (порой с авторским сочувствием, но чаще комически) и в «Петербургском дворнике» и «Деншике» В. Даля, и в «Петербургской стороне» Е. Гребенки, и в «Петербургском фельетонисте» И. Панаева. И оказывался не столько индивидуально-неповторимым *лицом*, сколько *лицетворением* окружающих и сопровождающих его обстоятельств.

Между тем для Достоевского это видение маленького человека — уже предмет язвительной иронии. Автор «Бедных людей» вводит в число их действующих лиц и писателя-очеркиста (это его Макар Алексеевич именуется «чиновником по литературной части») со значащей фамилией *Ратазаяев*, т.е. литератор-ротозей, понимающий вещи грубо и примитивно.

В пределах романа Достоевского Ратазаяев как бы создает свою версию (свой «роман») отношений Девушкина и Варвары Алексеевны Доброселовой, превращая Макара Алексеевича в мелкочиновного Ловеласа, а чувства этих людей — в некий стереотип бедняцкой любви. Но вспомним, какое негодование, даже ярость вызывает у кроткого Макара Девушкина слух о том, что Ратазаяев (или подобные ему писаки) собираются «в литературу свою поместить» «всю частную <...> жизнь» (1, с. 70, 69) главных персонажей «Бедных людей».

Называя этих писаков «пачкунами» и «пасквилянтами» (т.е. клеветниками), Девушкин отлично улавливает основной порок «физиологов» и нравописателей «натуральной школы» — «овнешнение» (М. Бахтин) и тем самым обезличивание изображаемого ими «маленького человека». «Уж у бедного человека, по ихнему, — возмущается он, — все наизнанку должно быть; что уж у него ничего не должно быть заветного, там амбиции какой-нибудь ни-ни-ни!» (1, с. 68). А ведь Девушкин еще в своем первом письме к Вареньке, говоря «я себе от всех *особняком*, помаленьку живу», сразу же выделил себя из безликой бедняцкой массы.

Понятия «особняк» («сам по себе») и «обособление» в дальнейшем творчестве Достоевского обретут сложный смысл, вбирая в себя и значение поведения асоциального или даже антисоциального, грозящего обществу распадом на отдельные человеческие атомы. Но в устах героя «Бедных людей» это и синоним и защита неповторимости его человеческой индивидуальности.

Сам Достоевский вносит в понятие «бедные люди» принципиальный семантический акцент, смещая основное читательское внимание с социального «разряда» своих персонажей (не богатые, не состоятельные, а «бедные») на их принадлежность к «людям», т.е. всему роду человеческому и тому Ноеву ковчегу, которым человечество однажды спаслось. Читатель романа должен был проникнуться к его героям не просто состраданием и жалостью (ведь эти чувства, замечал писатель, не исключают презрения к вызвавшему их), но разглядеть в них персональную характерность и тем самым человеческое равенство себе.

Равными другим людям хотят видеть себя и Девушкин с Доброселовой. Но в каком смысле? Может быть, герои Достоевского желают равенства социального и не мирятся со своей сословно-иерархической малостью? Нечто подобное протесту такого рода прорывается у Девушкина, когда он размышляет о горестном положении любимой им Вареньки Доброселовой, — скажем, в этом обращении к ней, навеянном зрелищем блеска и роскоши обитателей Невского проспекта: «Отчего Вы, Варенька, такая несчастная? Ангельчик мой! <...> Вы у меня добрая, прекрасная, ученая; отчего же вам такая злая судьба выпадает на долю? Отчего это все так случается, что вот хороший-то человек в запустении находится, а к другому кому счастье само напрашивается? Знаю, знаю, маточка, что нехорошо это думать, что это вольнодумство; но по искренности, по правде-истине, зачем одному еще в чреве матери прокаркнула счастье ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет божий выходит? <...> Грешно, маточка, грешно этак думать, да тут поневоле как-то

¹¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 553—554.

¹² Там же.

грех в душе лезет» (1, с. 86). «По какому праву все это делается?» — восклицает Девушкин, когда в конце романа из Петербурга увозят дорогую ему Вареньку.

Но все это лишь частные раздумья героя, а не отражение недовольства своим общественным положением. На деле Девушкин не только не социальный протестант, но искренний сторонник сословно-иерархического порядка, устроенного, как он полагает, «всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться. Это уже по способности человека рассчитано <...>, а способности устроены самим богом» (1, с. 61). Свою автохарактеристику он составляет в точном соответствии с критериями и самим стилем официального аттестата на примерного «гражданина» (т.е. верноподданного) и чиновника. Он гордится тем, что, состоя почти тридцать лет на службе, «служит безукоризненно, поведения трезвого, в беспорядках никогда не замечен». И продолжает: «Как гражданин, считаю себя, собственным сознанием своим, как имеющего свои недостатки, но вместе с тем и добродетели. Уважаем начальством, и сами его превосходительство мною довольны... Всякий грешен... Но в больших поступках и продержностях никогда не замечен, чтобы этак против постановлений что-нибудь или в нарушение общественного спокойствия, в этом я никогда не замечен...» (1, с. 96).

Что же значит для Девушкина быть равным другим людям? Что, другими словами, всего дороже герою Достоевского, о чем он неусыпно, почти болезненно заботится и что более всего страшится утратить?

Более всего хлопочет Девушкин о том, чтобы поддержать и утвердить то, что он называет своей *амбицией*. Согласно Толковому словарю В. Даля, в переводе с французского слово *амбиция* означает прежде всего «чувство чести, благородства» и лишь потом — «самолюбие, спесь, чванство; требование внешних знаков уважения». В таком же порядке значений данного слова понимает его и герой «Бедных людей». И если чувство чести, т.е. своего *человеческого достоинства*, у Макара Девушкина почти до конца романа и не свободно от мнительно-самолюбивой реакции на то, как его воспринимают окружающие (он ведь порой и чай пьет не из собственного удовольствия, а «для людей», демонстрируя этим свою материальную состоятельность), то жив герой Достоевского все же в первую очередь именно им. Это позволяет нам квалифицировать амбицию Девушкина как его претензию *на личность*, даже как сознание *права* на нее.

Два взаимоисключающих понятия проходят через сознание Макара Алексеевича на протяжении романа: понятие «ветошки» («щепки», « подошвы») и понятие «амбиции». Нет для героя «Бедных людей» ничего мучительней ощущения, что в нем видят не Макара Алексеевича Девушкина персонально, а олицетворение титулярных советников, некую эмблему бедности и мелкого чиновничества. Это и значит для него превратиться в бездушно-безликую ветошку (вещь), другим людям не интересную. Не от бедности самой по себе страдает Девушкин, а оттого, что нищему не дано поддерживать свое человеческое достоинство и заявлять свою претензию на индивидуальную неповторимость.

Вот, пребывая в «крайне бедственном положении» (совершенно износились сапоги, оборвались пуговицы на древнем вицмундире), Девушкин решается просить «рублей тридцать» займа у сослуживца Петра Петровича, дающего ссуды «на проценты». Он трижды обращается к нему, но так и не получает желаемого. Однако больше, чем отказ в ссуде, его мучает пренебрежение им со стороны коллеги-чиновника, который сначала на его просьбу «засмеялся», а затем, говорит Девушкин, «стал перо чинить, а меня как будто не замечает» (1, с. 71—72). Таким же неуважением к нему глубоко уязвлен герой и в описанной им сцене со сторожем его департамента: «Хотел было пообчиститься от грязи, да Снегирев, сторож, сказал, что щетку испортишь, а щетка, говорит, барин, казенная. Вот они как теперь, маточка, так что я и у этих господ чуть ли не хуже ветошки...» (1, с. 78—79). «Не деньги меня убивают, — специально поясняет Девушкин, — а все эти тревоги, все эти шепоты, улыбочки, шуточки» (т.е. насмешки над ним) (1, с. 79).

Очередную нравственную пытку переживает герой «Бедных людей», когда сослуживцы, по его словам, из него «пословицу <...> сделали, — до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры» его «добрались: все не по ним, все переделать нужно!» (1, с. 47). Другими словами, когда его из Макара Алексеевича Девушкина преобразуют в пословичного *бедного Макара*, на которого все шишки валятся, т.е. в анонимно-собирабельный «персонаж», подходящий — по причине своей безликости — ко всем и всяким беднякам. Но герой Достоевского никоим образом не согласен быть Макаром-анонимом.

Итак, амбиция в значении индивидуального человеческого достоинства — вот главная ценность, а также и главная пружина, определяющая поведение бедняка Девушкина. Амбиция — один из лейтмотивов романа. «Конечно, я себя уронил, — говорит Девушкин, сообщая Доброселовой об унижительном окончании его

попытка наказать офицера, сделавшего Вареньке “недостойное предложение” (в ответ на “благородное негодование” героя его “с лестницы сбросили”), — я себя уронил и амбиция моя пострадала» (1, с. 67). «Спешу объявить вам, Варвара Алексеевна, — заявляет Макар Алексеевич в другом месте, — что амбиция моя мне дороже всего» (1, с. 65).

Отстаивая свою индивидуальную неповторимость перед чиновниками-сослуживцами, Девушкин опирается и на соображение о своей ценности в качестве пусть скромного, но необходимого винтика государственно-бюрократической машины. «Я ведь, — мысленно обращается он к своим гонителям, — и сам знаю, что я немного делаю, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. <...> Ну, слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого... Я это все знаю; да, однако же, если бы все сочинять стали, так кто же стал бы переписывать?» (1, с. 47—48). Когда же человеческое достоинство Макара Алексеевича унижено напрямую, указанная опора явно теряет для него всякий смысл, и он страдает особенно сильно.

Такова ситуация, возникшая с потерей героем одного из его черновых писем к Вареньке, и так прокомментированная им Доброселовой: «Пропал я, пропали мы оба, оба вместе, безнадежно пропали. Моя репутация, амбиция — все потеряно!» (1, с. 79). Как вскоре стало известно Девушкину, письмо было найдено Ратазевым, и вечером кто-то из его приятелей прочитал его вслух. «Матушка моя, — обращается герой романа к Вареньке, — какую они *насмешку* подняли! Величали нас, *хохотали, хохотали*, предатели!» (1, с. 79. Курсив наш. — *В.Н.*). Но отчего же такой ужас у Девушкина?

Вспомним, какое негодование охватило Пушкина, узнавшего, что его письма к жене Наталье Николаевне вскрываются и читаются Бенкендорфом и самим Николаем I. Это и понятно: у каждой личности есть сокровенные, только ей принадлежащие тайны (по современной терминологии — право на неприкосновенность личной жизни); вторжение в них без ее воли равнозначно грубейшему оскорблению. Была подобная тайна и у Девушкина — его, скрываемая даже от самого себя, любовь к вдвое младшей его Варваре Алексеевне. И вот эту тайну пустили по рукам и сделали посмешищем. Ужас и возмущение Девушкина передают немалый потенциал его *личностного* начала, попрание которого для героя «Бедных людей» смерти подобно.

Состояние не социальной, а именно личностной смерти переживает Девушкин в кульминационной для его человеческого становления сцене с «его превосходительством», о которой Ма-

кар Алексеевич сообщает Варваре Доброселовой так: «Тут уж я чувствую, что и последние силы меня оставляют, что уж все, все потеряно! Вся репутация потеряна, *весь человек пропал!*» (1, с. 92. Курсив наш. — *В.Н.*). Обратим внимание: Девушкин говорит не об утрате им своего чина титулярного советника или «жалованья», а о гибели его как человека.

Что же произошло в этой сцене? Девушкин был вызван пред очи «его превосходительства» в связи с нужной «к спеху», но испорченной им служебной бумагой. Находясь в расстроенных чувствах, он при переписке пропустил целую строку, и вышла бессмыслица.

Герой входит в большой кабинет «его превосходительства» и видит себя целиком в стоящем справа от него большом зеркале: «так просто было отчего с ума сойти от того, что я там увидел», скажет он. А увидел он как бы со стороны человека не просто малорослого и внешне непрезентабельного, в изношенном и лоснящемся вицмундире, а искаженного страхом («Оторопел так, что и губы трясутся и ноги трясутся». — 1, с. 92) и совершенно потерявшегося. Он узрел воистину жалкое существо, которое не столько генералу, сколько ему самому не внушало почтения, а, наоборот, внушало ощущение, что его, такого убогого, без малейших признаков личностного достоинства, и в самом деле нельзя уважать. Девушкин ведь не забыл, как его недоброжелатели называли «даже и фигуру» его «неприличной» и гнушались им (1, с. 82); сейчас же он сам себе кажется таким.

А тут еще злополучная вицмундирная пуговица, давно болтавшаяся на гнилой нитке, как нарочно, обрывается, катается по полу, а Макар Алексеевич бросается ее ловить. Эта пуговица стала последним ударом по надеждам героя поддержать свое униженное в его собственных глазах достоинство, свое лицо. «Тут уж, — сообщает он, — я чувствую, что и последние силы меня оставляют, что уж все, все потеряно!» (1, с. 92).

Нет, не гнев генерала (в отличие от «значительного лица» в гоголевской «Шинели», «распекшего» Акакия Акакиевича Башмачкина и тем его совершенно потрясшего, «его превосходительство» у Достоевского, лицезрея Девушкина, расчувствовался и даже вручил ему 100 рублей), а возникшее у самого Макара Алексеевича сомнение в своем праве на уважение к нему — вот что означают слова героя «Бедных людей»: тут я чувствую, что «весь человек пропал!».

И только последовавший со стороны генерала жест признания Девушкина как человеческой «ровни себе» воскрешает его

буквально из мертвых. Вовсе не сто рублей (мотив одноименного рассказа Я. Буткова), подаренные Макару Алексеевичу «его превосходительством», а *рукопожатие* генерала свершает у Достоевского чудо спасения-воскрешения героя «Бедных людей». «Этим, — заявляет Девушкин, — они меня самому себе возвратили. Этим поступком они мой дух воскресили...» (1, с. 93. Курсив наш. — В.Н.).

Итак, в чем же равенство Девушкина всем и каждому из людей? В своем самосознании он равен им не оттого, что беден вместе со многими из них, и не оттого, что по своей родовой природе одинаков с ними, а потому, что также неповторим, как в принципе каждый из них. Вот почему герой «Бедных людей» по-своему бунтует против любой попытки раз навсегда определить и завершить, тем самым и нивелировать его индивидуальность, откуда бы эта попытка ни исходила — из очерково-«физиологической» или антропологической концепции человека, сословного общества (чиновников-сослуживцев Макара Алексеевича) или литературы.

В романе есть сцена, в которой этот бунт Девушкина заявлен, пожалуй, самым очевидным образом. Имеем в виду реакцию Макара Алексеевича на гоголевскую «Шинель». Эпизод этот прекрасно прокомментировал в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1-е изд. — 1929; 4-е — 1979) М. Бахтин. «Макар Девушкин, — говорит исследователь, — прочитал гоголевскую “Шинель” и был ею глубоко оскорблен лично. Он узнал себя в Акакии Акакиевиче и был возмущен тем, что подсмотрели <...>, разобрали и описали всю его жизнь, определили его всего раз и навсегда, не оставили ему никаких перспектив. <...> Девушкин увидел себя в образе героя “Шинели”, так сказать, сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрежденным и законченным <...> и одновременно почувствовал и неправду такого подхода»¹³.

По Достоевскому, индивидуально-личностный пафос, упущенный из вида беллетристами «натуральной школы», есть доминирующий в поведении «современного человека», насколько бы социально малым он ни был. В самом деле: амбиция дороже всего и такому двойнику Девушкина, как бывший чиновник Горшков.

Неправедно обвиненный и отданный под суд, буквально голодающий со своим семейством, Горшков невыносимо страдает,

однако не столько от материальных тягот, сколько от урона, нанесенного его *чести*. И посмотрите, как на глазах меняется этот человек, как только его человеческое достоинство было восстановлено. Он был маленький, с капелькой под носом и слезинкой в глазах, робко входил даже к Девушкину и робко садился на краешек стула. Но вот его оправдали. «Мне даже показалось, — сообщает Девушкин Вареньке, — что он и вырос-то и выпрямился и что у него и слезинки-то нет уже в глазах. В волнении был таким, бедный! Двух минут на месте не мог постоять <...>, садился, вставал, опять садился, говорил бог знает что такое — говорит: “Честь моя, честь, доброе имя, дети мои”, — и как говорил-то! Даже заплакал. <...> Ратазиев, видно, хотел его ободрить и сказал: “Что, батюшка, честь, когда нечего есть; деньги, батюшка, деньги главное, вот за что бога благодарите!” — и тут же его по плечу потрепал. Мне показалось, что Горшков обиделся, то есть не то чтобы прямо неудовольствие выказал, а только посмотрел как-то странно на Ратазиева да руку его с плеча своего снял» (1, с. 98).

Вернемся к главному герою романа и его нравственной эволюции в нем. С развитием произведения чувство, по слову Девушкина, его «собственного своего достоинства» все менее зависит от мерок иерархического общества и руководствующихся ими людей. «Жизнь Девушкина, — констатирует Г. Пономарева, — не укладывается в чиновничье существование... Ему дано подняться до высокого сознания, что “сердцем и мыслями я человек”»¹⁴. Запечатленное в последних словах героя сознание принадлежит уже не бедному чиновнику и не человеку как той или иной социальной (государственно-бюрократической) функции. Это сознание лица, внутренне освобождающегося от всевластия над ним и его поведением (волей) любых внешних обстоятельств и внешней реальности в целом, так как оно открывает ему ту *онтологическую* реальность, в которой он, как и каждый человек, «независим и самоценен» (Г. Пономарева) в качестве создания Божия.

По мере «воскрешения духа» героя «Бедных людей» (помните: «Этим поступком они мой дух воскресили...») в Девушкине из сословного индивида («титularного советника», т.е., согласно Табели о рангах, — «чиновника десятого класса») или атомизированной особи (т.е. человека «маленького» уже в смысле крайне обособленного, без сколько-нибудь широких общественных и иных сопряжений) по крайней мере в перспективе формируется — на основе высшей из человеческих связей — связи с Творцом —

¹³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 98.

¹⁴ Пономарева Г.Б. Достоевский: Я занимаюсь этой тайной. М., 2001. С. 49.

собственно личность. Вот одно свидетельство тому: к концу романа Макар Алексеевич замечает, что у него (т.е. в его письмах к Вареньке) выработался собственный *стиль*. А ведь стиль, сказал Ж. Бюффон, — это *неповторимый* человек.

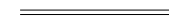
Подытожим. Уже в дебютном произведении Достоевского — романе «Бедные люди» — была воплощена принципиально новая по отношению к очерково-нравописательной продукции «натуральной школы» концепция «современного человека». Суть ее не в открытии Достоевским новой человеческой сферы или отдельных человеческих качеств. Дело в открытии, по формулировке Бахтина, «нового целостного аспекта человека»¹⁵ — человека как явления сложного и неисчерпаемого, социально не ограниченного и нравственно свободного, в конечном счете суверенного.

В 1876 г. Достоевский опубликует в «Дневнике писателя» прощальную некролог на смерть знаменитой французской романистки Жорж Санд, где в числе прочих ее достоинств отметит, с его точки зрения, главные: во-первых, что она была «всех больше христианкой из всех своих сверстников — французских писателей», и, во-вторых, что она «верила в личность человеческую безусловно (даже до бессмертия), возвышала и раздвигала представление о ней всю жизнь свою — в каждом своем произведении и тем самым совпадала и мыслью, и чувством своим с одной из самых основных идей христианства, то есть с признанием человеческой личности и свободы ее...» (23, с. 37).

Оценка эта, вне сомнения, автохарактеристична. Достоевский потому так высоко ставит безусловную веру Жорж Санд в человеческую личность, что и сам — как в равной мере художник-христианин и художник-гуманист — с самого начала своего творчества исповедует ту же веру. Она-то и предопределила новый угол зрения Достоевского на традиционного для русской литературы «маленького человека».

По глубокому замечанию Бахтина, Достоевский уже в первый период своего творчества «изображает не бедного человека» — это делал Гоголь и будут делать его подражатели. Он изображает «самосознание бедного человека»¹⁶ и, добавим мы, его личностный потенциал. Действительно, в «Бедных людях» читатель видит описание, говоря строго, не столько самих поступков Девушкина, сколько осознание героем их результата для его человеческого достоинства.

Отсюда и форма «Бедных людей» — романа *в письмах*, где герой сам рассказывает о себе и последнее слово в его оценке остается за ним. Однако традиционно-литературное ее начало у Достоевского неразрывно сплелось с началом формы *внутренней* — именно евангельским мотивом восстановления-воскресения человека из мертвых. В последующих произведениях писателя, от «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых», данный мотив станет в той же мере структурообразующим, как и мотив бунта «русского скитальца» против мироздания и самого его Творца.



¹⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 97.

¹⁶ Там же. С. 80.

Как постигать главные романы Ф.М. Достоевского

Вхождение в мир подлинно художественного произведения никогда не бывает простым и легким. Напротив, оно требует немалого умственного и душевного труда, активизирующего наше воображение, историко-литературные и общекультурные знания и способность к своеобразному сотворчеству с его создателем. Так обстоит дело, в частности, с любым классическим романом, отечественным или иностранным, будь то пушкинский «Евгений Онегин», тургеневские «Отцы и дети» или «Утраченные иллюзии» О. Бальзака, «Оливер Твист» Ч. Диккенса, «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея и т.д.

Что касается романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы», то для глубокого проникновения в них необходим учет и того принципиально нового отношения их автора *с читателем*, которое значительно отличает его от других выдающихся художников XIX в. Ведь именно этой новизне Достоевский-романист в первую очередь обязан как уникальной силой своего воздействия на людей, в особенности юных и молодых, так и необычной *сложностью* восприятия ими его главных книг, многократно зафиксированной уже при жизни писателя.

«Не могу описать того страшного влияния, — сообщал в 1899 г. один из представителей русской учащейся молодежи, — какое произвело на меня чтение произведений Достоевского. В это время совершился решительный *переворот* в моей жизни. Если до сих пор мой внутренний мир был ясен, чист и безмятежен, то при чтении Достоевского *возмутилось* это блаженное состояние. Переживши страдания несчастных людей, узнавши страшные тайны жизни, я сам сделался несчастным. Я потерял разумный смысл жизни вообще и своей в частности; стал бояться до ужаса своего существования...»¹.

¹ Загидуллина М.В. Достоевский глазами соотечественников // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001. С. 513.

А вот сводка эмоциональных и психологических ассоциаций, возникших при знакомстве с Достоевским у нескольких возрастных групп советских жителей города Челябинска в возрасте от 19 до 85 лет и без специального филологического образования. Первая группа (от 1919 до 1928 г. рождения) ощутила прежде всего «жалостливость, сочувствие», затем «мрак, мистику, холод». Группа вторая (1930—1939 гг. рождения) — сначала «черный гнетущий цвет, атмосферу сумасшедшего дома», потом «тяжелые чувства». Третья группа (1940—1949 гг. рождения) — «жалость, ненависть», впечатление тождественности «с нашим временем», а также «желтого цвета, реальной жизни, несправедливости». Четвертая группа (1950—1959 гг. рождения) — чувства «тяжести», «тоски, скуки, несправедливости» и — «разочарования, нудности, безысходности, интригантства, тайны, боли». Тут же были названы «неприятные, гнетущие» эмоции и «желтизна, тень, чернота, затхлость, грязь, мрак, сырость, промозглость». Пятой группе (1960—1969 гг. рождения) при ощущениях «сумрака», чего-то «сухого, длинного, мрачности, тяжести, темно-фиолетового, черного с проблесками, затхлости, дискомфорта» особенно запомнились «муки совести <...>, слезы, жалость, презрение, вера, надежда, безрадостность». Группе шестой (1970—1979 гг. рождения) — эмоции «тяжести», «боли», «холода», но и «красоты, луча света», «тьмы с просветами», «высоты, глубины»².

«Главный очевидный вывод, — итожит исполнитель этого опроса М.В. Загидуллина, — “негатив” преобладает над “позитивом”. <...> Для *поверхностного* взора своих соотечественников Достоевский остается “мрачным гением века”, нелюбимым талантом. Он манит, но и страшит, заинтересовывает, но и раздражает читателя и не читается». И вместе с тем, уверенно заключает исследовательница, «его (Достоевского. — В.Н.) мрачность нужна его соотечественникам» ибо «обладает не столько гнетущим, сколько просветляющим эффектом»³.

По наблюдению испанской писательницы Эмили Пардо Басан, высказанному еще в 1887 г., — Достоевского «не читают люди с чувствительными душами, слабой организацией, противники сцен ужасов, поклонники классики, с ее спокойствием, гармонией, светом»⁴. Думается, Басан подразумевала не просто читателей сентиментальных и слабонервных. Ведь к таковым никак не отнесешь, например, И.А. Гончарова, который, однако

² Там же. С. 523—530.

³ Там же. С. 535.

⁴ Басан Пардо Эмилия. Роман и революция в России // Литература в школе. 2000. С. 42.

же, по его признанию, «из Достоевского <...> прочел “Бедных людей” <...> и лучшее его сочинение — “Мертвый дом”», а затем <...> ничего не читал, «ни “Преступлений и наказаний” <...> и ничего дальше»⁵. И сегодня найдется немало наших соплеменников, юных и в солидных годах, мало- и высокообразованных, нередко даже из числа профессиональных филологов, которые не принимают Достоевского и отказываются его читать. Вполне необходимым (слово «любимый» здесь подходит намного меньше) и, вопреки всему его «мраку», в конечном итоге *просветляющим* Достоевский был и остается для людей, нравственно не только готовых, но и нуждающихся в той связи между *собой* и центральными *героями* его знаменитого романного «пятикнижия», которая наиболее зримо обнажает нетрадиционную новизну отношения этого писателя со своим читателем. Обратимся к ней.

«Нужно, — формулирует Гоголь важнейшее условие впечатляемости действующих лиц его «Мертвых душ», — чтобы русский читатель действительно почувствовал, что выведенное лицо взято именно из того самого тела, из которого создан и он сам, что это живое и его собственное тело. Тогда только сливается он сам с своим героем и нечувствительно принимает от него те внушения, которые никаким рассуждением и никакою проповедью не внушишь»⁶. «Чтобы *читатели* сочувствовали *герою*, — вторит Гоголю молодой Л. Толстой, — *нужно, чтобы они узнавали в нем столько же свои слабости, сколько и добродетели, добродетели — возможные, слабости необходимые...*»⁷.

Добиваясь наивозможнейшего подобия того или иного из своих героев многим и разным читателям-современникам, Гоголь и Л. Толстой решают эту общую в реалистическом искусстве задачу разными средствами. Для первого тут важнее всего полнота определений рисуемого характера — психологических и нравственных (общерусских и всечеловеческих), сословно-иерархических и материально-бытовых, со всем «тряпьем до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека»⁸. Второй методом «диалектики души» проникает в сокровенные начала своего героя, исходя из убеждения: «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»⁹.

⁵ Гончаров И. А. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 102. М., 2000. С. 217.

⁶ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1966—1967. Т. 6. С. 456.

⁷ Там же. С. 145.

⁸ Там же. С. 457.

⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 22 т. М., 1978—1985. Т. 19. С. 250.

Принципиально иначе связаны герои Достоевского и его читатели. Самое точное слово здесь — не сочувствие, сопереживание или даже сострадание читателя тому или иному персонажу, а подлинное духовно-нравственное «*слияние с ним*»¹⁰. Самобытный художественный прием, которым автор «Преступления и наказания» это слияние осуществляет, на примере Родиона Раскольникова убедительно раскрыл еще в 1890 г. Д. С. Мережковский. Достоевский, подмечает он, «изображает подробно тонкие, почти неуловимые психологические переходы в настроения героев. Вот <...> Раскольников, немного спустя после преступления, еще никем не подозреваемый, стоит в полицейском участке перед квартальным. Автор отмечает последовательно ряд состояний, через которые прошло сознание героя. Когда Раскольников входит в участок, он чувствует ужас, что его подозревают, что, может быть, преступление открыто; потом, когда узнаёт, что подозрений нет, нервное напряжение разрешается в радость, является чувство облегчения, отсюда — его откровенность, болтливость, желание поделиться восторгом с кем бы то ни было, даже с квартальными. Но возбуждение длится недолго» (там же, с. 511). И сменяется чувством, что он «уже никогда не сможет быть откровенным, потому что он — преступник», наконец, «мрачным ощущением мучительного, бесконечного уединения и отчуждения...», осознанным его душой (там же). «Если читателю, кто бы он ни был, — продолжает критик, — *случилось* в действительности *пережить только один* из этих бесчисленных оттенков настроения, он *непрерывно вспомнит* момент своей личной жизни, снова его переживет, — а *этого только и нужно автору*: следующий момент будет не изображением поэта, а *собственным* ощущением читателя, потому что он только неизбежное психологическое следствие первого, и т. д. (там же, с. 512. Курсив наш. — В. Н.). В итоге «Достоевский захватил сердце (читателя. — В. Н.) и уже не отпускает его, пока не *вовлечет* в самую глубину настроения героя, не *втянет душу в его жизнь...* Мало-помалу личность читателя *перевоспощается* в личность героя, сознание сливается с его сознанием, страсти делаются его страстями» (там же, с. 511—512. Курсив наш. — В. Н.).

Между тем в своей художественной *целостности* главные романы Достоевского призваны не самоцельно искушать своих современников и их потомков безнравственными соблазнами, а в конечном счете действительно способствовать их духовному возрождению и спасению. И они действительно исполняют это

¹⁰ Мережковский Д. С. Вечные спутники. М., 1966. С. 512.

предназначение, если читатель, искусством романиста слившийся с центральными лицами его главных книг настолько, что ощущает себя их настоящим двойником, как наяву переживет вместе с Раскольниковым, инженером Кирилловым и Иваном Карамазовым не одну преступно-аморальную часть их жизненного пути, но и его духовно-нравственную Голгофу с величайшими моральными страданиями ее. И, потрясенный, но и очищенный ими, откроет для себя возможность душевного преображения, а тем самым и воскресения к новой, уже воистину человеческой жизни.

Адекватное постижение романов Достоевского поэтому непременно сопряжено для читателя с ничуть не меньшим, чем у их главных героев, моральным соблазном и испытанием и столь же, как у них, предельным последующим напряжением-трудом всего духовно-нравственного существа человека. По глубокому замечанию Мережковского, «книг Достоевского» вообще «нельзя читать»: «чтобы их понять», их «надо пережить, выстрадать» (там же, с. 511. Курсив наш. — В.Н.). Ведь и ту целостно-живую истину, которую стремится внушить ими автор «Идиота» и олицетворением которой в его глазах является Иисус Христос, читатели Достоевского не могут ни вывести умозрительно, ни позаимствовать, а могут, говоря точным словом писателя, только *выжить*. Что, согласно христианскому миропониманию романиста, и дается читателям лишь при условии их совместного с его героями сонесения креста.

Уже изначальная трудность данного условия в состоянии оттолкнуть от Достоевского относительно легкомысленных или самоуспокоенных любителей литературы. Но в «пятикнижии» писателя оно углублено настолько, что предлагает читателю соучастие по существу в *мистериальном акте*, что, по-видимому, и побудило Мережковского ошибочно уподобить романы автора «Братьев Карамазовых» «орудию психологической пытки» (там же, с. 439). Дело здесь, однако, не в пресловутой «жестокости» (Н. Михайловский) таланта Достоевского, а в закономерном следствии эстетической и жанровой новизны его романа.

Не имея возможности остановиться на последней теме сколько-нибудь обстоятельно, ограничимся сравнением эпоса Достоевского с эпосом Тургенева, Гончарова, Л. Толстого в самом главном для них вопросе — об общественной цели этого эпоса.

Действительно, классической эстетикой и поэтикой, даже в том их новаторском виде, какой они приобрели у Толстого, роман Достоевского измерить нельзя. Заметим: во всех его авторитетных определениях непременно появляется не просто новое,

а иное, чем традиционные критерии и дефиниции, качество. Совокупность главных романов Достоевского напоминает В.В. Розанову «религиозную эпопею, однако со всеми чертами кощунства и хаоса своего времени»¹¹; «романом демотическим (от слова *демос* — народ)», возвышающимся «до высот мирового, вселенского эпоса и пророческого самоопределения народной души»¹², называет каждый из них Вяч. Иванов; романом полифоническим — М.М. Бахтин; романом-прозрением — венгерский русист Арпад Ковач; романом-мифом — югослав Миливойе Йованович.

На наш взгляд, созданная Достоевским 60—70-х гг. романная форма, не исключая ни одного из перечисленных жанровых начал, прежде всего обусловлена и оплодотворена все-таки началом *мистериальным*, что и превращает главные произведения писателя в романы по преимуществу (ибо мы имеем здесь дело с процессом, вершиной которого становятся «Братья Карамазовы») мистериальные, или в романизированные мистерии. Жертвуя допустимому объему настоящей статьи развернутой аргументацией и последнего утверждения, отсылаем читателей к нашей предшествующей публикации на эту тему¹³. Здесь же обозначим лишь главные структурообразующие силы мистериального романа, которыми выступают: прямая встреча его героя с Богом или Богочеловеком как следствие неколебимой веры в Них или, напротив, непосредственного вызова Им, вплоть до посягательства на Них, во-первых, и одухотворенность-подчиненность внешней формы, восходящей к противоречиям реальной действительности, форме внутренней, порождаемой драматизмом самоопределения человека в Боге, во-вторых.

То и другое отчетливо заметно уже в «Преступлении и наказании», где отринувший Богочеловека Раскольников оказывается в руках дьявола («Молчи, Соня <...> я ведь и сам знаю, что меня черт ташил», — говорит он Мармеладовой¹⁴), и в «Идиоте», герой которого приходит в современный ему мир в качестве «князя Христа», т.е. активного последователя новозаветного Мессии, в «Бесах» (линия инженера Кириллова с его сомаштабным богочеловеческому, но антихристовым по существу самозакланием) и вполне торжествует в «Братьях Карамазовых».

¹¹ О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М., 1990. С. 69.

¹² Там же. С. 166, 167.

¹³ См.: Недзвецкий В.А. Романизированная мистерия («Братья Карамазовы») // Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову. М., 1999. С. 154—166.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 6. С. 321.

К которым всецело приложима характеристика, данная старцем Зосимой библейской книге Иова как произведению, где «...мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись <...> вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды»¹⁵. В романе Достоевского эта «вечная правда» в виде *мистического присутствия* Богочеловека явлена в конце главки «Кана Галилейская» (книга седьмая) Алексею Карамазову («Кто-то посетил мою душу в тот час», — говорил он потом с твердою верой в слова свои...»¹⁶), ранее и брату Дмитрию после коленопреклоненного поклона ему старца Зосимы («Дмитрий Федорович стоял несколько мгновений как пораженный... Наконец вдруг вскрикнул: “О боже!” — и, закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты»¹⁷). И как живой, зримый Христос открывается она в оваянной «мистическим полусветом»¹⁸ «поэме» «Великий инквизитор» ее автору — Ивану Карамазову. Но, спровоцировав эту встречу своим бунтом против Божьего мира, Иван в ее итоге не уверовал, как библейский Иов, в божественную правоту и нравственным участием в отцеубийстве обрек себя на совсем иные, невыносимо тягостные для него «свидания» — уже с врагом рода человеческого. Иначе говоря, оказался и организатором и пленником мистериального действия, духовно-нравственный исход которого был для читателя (в частности, и по причине незавершенности «Братьев Карамазовых» во всем их замысле) окутан тайной.

Нравственным преображением и возрождением итожится в последнем романе Достоевского ориентированный на поведенную евангелистами великую Мистерию Иисуса Христа мистериальный же акт Дмитрия Карамазова, вопреки всем его бесчинствам бесчестию чуждого, т.е. согласно романисту, веры в Богочеловека не утратившего.

Слияние читателей с героями главных романов Достоевского вплоть до перевоплощения в них чревато неизбежным (для автора и совершенно необходимым) прохождением-переживанием ими мистерий этих героев *как своих собственных*. А это условие не по плечу людям, привыкшим искать в произведениях искусства компенсаторное отдохновение от антиэстетической реаль-

ности. Но Достоевский и не работал для подобных читателей и читательниц. «Вы думаете, — отвечал он в 1878 г. одной из них, — я из таких людей, которые спасают сердца, *разрешают души, отгоняют скорбь?* Многие мне это пишут — но я знаю *наверно*, что способен скорее вселить разочарование и отвращение. Я *убаюкивать* не мастер, хотя иногда брался за это»¹⁹. В ответ на просьбу Н.Л. Озмидова порекомендовать круг чтения для его «дочурки» Достоевский в 1880 г. советует дать ей имеющего «высокое воспитательное значение» Вальтера Скотта, «всего» Диккенса, «Дон Кихота», «даже Жиль Бласа» («Историю Жиль Бласа из Сантильяны» А.-Р. Лесажа), Шекспира, Шиллера, Гете, а также всего Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, наконец, — «Тургенева, Гончарова, если хотите»²⁰. И тут же замечает: «мои сочинения, не думаю, чтобы всегодились ей», не называя при этом и исключений.

Уже древнегреческие Элевсинские мистерии, обещавшие прошедшему через них человеку счастливое пребывание в загробном царстве, но требовавшие от него исполнения различных ритуалов очищения и безбоязненной встречи с «живыми» богами, были нелегким душевным испытанием. Жесточайшей проверкой его веры и преданности Богу стали для ветхозаветного праведника Иова его мистериальные отношения с Иеговой. Беспрецедентная сила духа была выявлена в ходе Его величественной Мистерии Богочеловеком. Не просто к сотрудничеству с автором и сопереживанию его героям, а к целостному душевно-духовному испугу потрясению и такому же труду, по слову М. Загидуллиной, — «каторге труда», обязывает читателя и мистериальный роман Достоевского. Отсюда учтенная писателем в ответе Н.Л. Озмидову сложность впечатления, производимого этим романом на юную, еще не тронутую нравственными соблазнами душу, вдруг ощутившей переворот своего прежнего «блаженного состояния». Но отсюда же и несравненное просветляющее воздействие его на душу более или менее грешную, заблудшую и падшую. Ибо в горниле захватившего ее почти с реальной силой мистериально-христианского акта ей дано умереть в своей искаженной сущности, чтобы воскреснуть в подлинной. А это означает, что созданный Достоевским роман есть столько же создание искусства, сколько и *действенное душеспасительное средство и средство приведения людей к Христу*. Сам же его создатель — художник и христианский мессия в одном лице, вернее, художник-мессия,

¹⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 265.

¹⁶ Там же. С. 328.

¹⁷ Там же. С. 69—70.

¹⁸ Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. С. 140.

¹⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 30. Кн. I. С. 9. Курсив, за исключением слова «наверно», наш. — В.Н.

²⁰ Там же. С. 212.

в своем «пятикнижии» не только исповедовавший, но особым отношением с читателем и реализовавший ту истину, что «нет радости без мучений, Воскресения без Креста»²¹.

* * *

Зачинателем «религиозно-нравственного характера», т.е. «мессианства» русской классической литературы Н.А. Бердяев справедливо назвал Гоголя²². Но так же справедливо, что окончательное оформление мессианской художественной позиции произошло лишь в творчестве Достоевского и Л. Толстого и не ранее 60—70-х гг. XIX в., когда наряду с субъективными для этого возникли и необходимые *объективные* предпосылки.

Решающими для литературы из них были те морально-нравственные последствия широчайшего религиозного кризиса (в итоге распада феодально-патриархальной общественной структуры, роста личностного начала и личностных притязаний человека, мощного натиска материализма и позитивизма), о которых говорилось в начале этой статьи. В дополнение к сказанному отметим, что, как явствует, например, из книги Д.Ф. Штрауса «Жизнь Иисуса...», издания 1864 г., и книги Ж.Э. Ренана «Жизнь Иисуса», крупнейшим после Реформации религиозным брожением и морально-нравственной смутой были захвачены в эту пору и Германия, и Франция, следовательно, Западная Европа в целом. «Теперь мы тоже (т.е. как в эпоху М. Лютера), — пишет Штраус, — переживаем кризис, и тем более мучительный, что нам, как нашим предкам, одна часть действующего христианства стала в такой же мере несносной, в какой другая осталась необходимой. Но век Реформации имел хотя бы то преимущество, что несносный элемент он видел, главным образом, в учении и практике церкви, тогда как собственно библейское учение <...> его вполне еще удовлетворяло. <...> Теперь же <...> наоборот, сомнению подвергается то, что протестантами того времени еще признавалось, — Библия, с ее историей и учением...»²³. Он же фиксирует и «тревогу, повышенную впечатлительность, возникающую у современного человека вследствие стремления наряду с новыми воззрениями, которые неизбежно овладевают им, удержать и старую веру...», а также необходимость для него «превозмогать самого себя, чтобы быть верующим»²⁴.

«Нет оснований нашему обществу, не выжито правил, потому что и жизни не было. Колоссальное потрясение, — и все прерывается, падает, отрицается, как бы и не существовало. И не внешне лишь, как на Западе, а внутренне, нравственно»²⁵. Таково, по Достоевскому, морально-нравственное состояние России 60—70-х гг., усугубленное тем более, «...что никогда еще не было эпохи в нашей русской жизни, которая столь менее представляла бы данных для предчувствования и предуждания всего загадочного нашего будущего, как теперешняя эпоха»²⁶. Однако без перспективы и ясного понимания тех «новых начал», на которых должна сложиться будущая жизнь, как «без высшей цели», «не может существовать ни человек, ни нация»²⁷. «Кто же их подметит и кто их укажет?»²⁸, — спрашивает Достоевский, и вопрос этот для него и его соотечественников то же самое, как и «что же нам делать?», обращенное древними иудеями к Иоанну Предтече (Лк. 3: 10), а затем и к Богочеловеку (Ин. 6: 28). Ибо типологически подобны друг другу как два общества — современное Достоевскому российское и кануна раннего христианства древнееврейское, пребывающие в равно переходном духовно-нравственном состоянии, так и декларируемое духовными вождями обоих народов их, этих народов, *мессианское* предназначение. И в Иерусалиме начала нашей эры, и в Петербурге середины XIX в. «старые религии и наличные философские системы перестали удовлетворять пылкий ум человека»²⁹. Если принявшим Богочеловека иудеям предстояло Его именем и заветами не разъединять, а объединять различные древние народы, то, согласно российскому мыслителю, «русскому духу <...> дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей» мира нынешнего «и снять все противоречия их» на основе сохраненного в душе «народа-богоносца» истинного Христа³⁰.

Страстное желание большинством россиян жизни, разительной отличной от существующей, исполненной нравственного «благообразия», добра и справедливости, предельно обострило (опять-таки подобно аналогичным чувствам евреев на рубеже старой и новой эры) в охваченной острым кризисом стране издавна присущие им *мессианские чаяния* на явление великого соотечественника, одухотворенного правдой и словом боже-

²¹ Волкова Е.И. Сюжет о спасении. М., 2001. С. 53.

²² Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. С. 165.

²³ Штраус Д. Жизнь Иисуса (перевод с немецкого). М., 1864. С. 27.

²⁴ Там же. С. 134—135.

²⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 16. С. 329.

²⁶ Там же. Т. 25. С. 173.

²⁷ Там же. Т. 24. С. 48.

²⁸ Там же. Т. 25. С. 35.

²⁹ Штраус Д. Жизнь Иисуса. С. 162.

³⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 199.

ственного Спасителя. Чрезвычайно показательна самая частота, с которой к Его образу обращается в эту пору русское искусство, в частности живопись. «Явлением Мессии» назовет свое законченное в 1857 г. огромное полотно А.А. Иванов; героем своих картин сделают Богочеловека И.Н. Крамской («Христос в пустыне», 1872), Н.Н. Ге («Тайная вечеря», 1863; «Христос перед Анной», 1868), И.Е. Репин («Распятие Христа», 1868), позднее — В.Г. Перов («Христос в Гефсиманском саду», 1878), В.Д. Polenov («Христос и грешница», 1889), снова Н.Н. Ге («Что есть истина?», 1890; «Распятие», 1894).

Особенно глубокие в народной среде мессианские чаяния в истории России не раз эксплуатировались мнимыми избавителями от Емельяна Пугачева до автора «Катехизиса революционера» С.Г. Нечаева, послужившего Достоевскому одним из прототипов *беса* Петра Верховенского, и террористов «Народной воли». Однако ни пугачевым, ни нечаевым и народовольцам скомпрометировать идею Мессии в русском общественном сознании, где она здравствует по сей день, было не по силам. Иное дело, кто мог в нем претендовать на эту величественную роль. В посвященном Чернышевскому стихотворении 1874 г. «Пророк» Некрасов, прямо называя своего героя апостолом Спасителя («Его еще покамест не распяли, // Но час придет — он будет на кресте; // Его послал бог Гнева и Печали // Царям земным напомнить о Христе»), отдал ее автору романа «Что делать?», который радикальные русские шестидесятники читали, по свидетельству очевидца, «чуть ли не коленопреклоненно, с таким благочестием, какое не допускает ни малейшей улыбки на устах»³¹. Тургенев, Гончаров, Лесков и в особенности Достоевский и Толстой, решительно не приемлющие исповедуемую Чернышевским *нормативно-рационалистическую* концепцию человеческой природы, причин ее деградации и способов возрождения, с выбором Некрасова согласиться, разумеется, не могли. Но ни «литераторы» Тургенев и Гончаров, ни автор «Соборян» и «Запечатленного ангела» не стали бы возражать, что российским мессией может быть только художник-христианин и прежде всего художник слова. Что касается Достоевского (а также и позднего Толстого), то он по праву взял эту великую и столь же ответственную миссию на себя. Ведь право это подкреплялось не одним выдающимся талантом, но и другими предпосылками уже субъективного рода.

³¹ Скабичевский А.М. Литературные воспоминания. М.; Л., 1928. С. 248—249.

Характеризуя изображение «мировой истории» древнерусской литературой, Д.С. Лихачев отмечает: «В центре ее находится огромная жизнь одного лица Христа. <...> Трагедия личности Христа заполняет собой мир, она живет в каждом человеке»³² (курсив наш. — В.Н.). Жизнь Богочеловека, Его заветами, обещанным новым Пришествием к людям и последним судом измеряет всечеловеческое и собственное существование в принципе каждый убежденный христианин. Но для отдельных христиан это жизнепонимание сверх того подтверждается и их личным жизненным путем и опытом. Так было и с Достоевским.

22 декабря 1849 г. писатель отправляет из Петропавловской крепости брату Михаилу письмо, в котором детально воспроизводит только что пережитое им с другими петрашевцами ожидание их казни расстрелянием. Описание это вполне точно, но сделанные в нем акценты представляются умышленными и наводят на мысль: Достоевский выстраивает произошедшее страшное событие по некоему высокотрагическому мистериальному образцу. Присутствие в нем *креста* («...нам <...> дали приложиться к кресту...»), *столба*, к которому поставили *троих* осужденных («Затем троих поставили к столбу...»), а также «бездны народа», собравшегося на Семеновском плацу Петербурга, наконец, Библии («Библия осталась у меня») не оставляет сомнений: Достоевский структурирует свершенное в этот день в российской столице действие по аналогии с Распятием Христа на Иерусалимской Голгофе. Так, два последних акта древней драмы — смерть Богочеловека на кресте и Его последующее Воскресение — в рассказе Достоевского отзываются сначала сознанием («Я сознал это»), что «та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства <...> уже срезана с плеч моих», а затем уверенностью: «Теперь, переменяя жизнь, *перерождаюсь* в новую форму. Брат! Клянись тебе, что я не потеряю надежды и сохраню дух мой и сердце в чистоте. Я *перерожусь* к лучшему»³³ (курсив наш. — В.Н.).

В ожидании казни Достоевский простился с С.Ф. Дуровым и А.Н. Плещеевым и перемолвился с Н.А. Спешневым, среди петрашевцев человеком наиболее радикальным и к тому же атеистом. Это он на высказанную по-французски надежду Достоевского «Мы будем с Христом» «с усмешкой», т.е. не без цинизма, по-французски же ответил: «Горстью праха». Личность в глазах Достоевского демоническая, послужившая впоследствии прототипом Николая Ставрогина, Спешнев в сцене на Семеновском

³² Лихачев Д.С. Великий путь. М., 1987. С. 12.

³³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 1. С. 161, 162, 164.

плацу исполнил как бы роль того из распятых вместе с Христом разбойников, который Богочеловека злословил. Что же касается прочих осужденных, представителем которых ощущал себя Достоевский, то им, по словам из «Дневника писателя» за 1873 г., их предстоящая смерть виделась, как некогда Христовым апостолам, «чем-то *очищающим*, мученичеством, за которое многое нам простится!»³⁴ (курсив наш. — В.Н.).

В соседстве уже с настоящими разбойниками и злодеями писатель оказался по прибытию в Омский каторжный острог. И снова, как следует из посвященных каторге «Записок из Мертвого дома», сообщений о ней в письмах к родным и соответствующих фрагментов «Дневника писателя», Достоевский осознает причину своего появления в Омской каторге, особенность пребывания в ней и самый выход из нее в явной параллели со схемой *Страстной седмицы*. Подобно ее Герою, вошедшему в Иерусалим с проповедью Благой Вести, за нее схваченному, допрашиваемому и истязаемому, взошедшему с крестной ношей на Голгофу, в итоге невыносимых страданий умершему, похороненному, сошедшему в ад, чтобы вывести оттуда души ветхозаветных праведников, и затем воскресшему, Достоевский, арестованный «за свои убеждения» и переживший на Семеновском плацу десять «ужасных, безмерно страшных минут ожидаемой смерти»³⁵, преодолев своего рода крестный путь от Петербурга до Омска («Теперь <...> предстоит <...> далекий путь по этапу», — писал он брату Михаилу)³⁶, — был введен в узилище, именуемое им только «мертвым домом» или «гробом» («...те 4 года, — сообщал он, — например, в ноябре 1854 г. брату Андрею, — считаю я за время, в которое я был похоронен живой и зарыт в гробу»)³⁷, где тем не менее боролся за души некоторых из своих товарищей по несчастью и исход из которого как в каторжных «Записках...», так и в иных текстах называл не освобождением, обретением свободы и т.п., а «светлым пробуждением и воскрешением в новую жизнь» (там же).

Жизнь и личность Достоевского заключали в себе немало других моментов, способных зародить и укрепить в душе писателя мысль о его богоизбранности. Это и происхождение «из семейства русского и благочестивого»³⁸, схожего в последнем отношении с родителями Христа (Лк. 2. 27, 39, 41); и имя *Федор* (от *греч.*

«Божий дар»), семантически созвучное *Иисусу* (греч. аналог *древнеевр.* Иегошуа — Спаситель). Как Богочеловек дьяволом, Достоевский был определенное время искушаем рационалистической и в этом смысле атеистической системой Шарля Фурье и социалистических учений в целом. И лишь глубочайший пересмотр их с позиций подлинно христианской нравственности и утверждаемой ею свободы и ответственности личности открыл перед ним перспективу мессианской художественной деятельности. Но и мессианскому самоопределению Иисуса предшествовала, как убедительно показал Д.Ф. Штраус, выработка «оригинального религиозного сознания», позволившая Ему переработать ветхозаветное понимание Мессии, что наиболее ярко продемонстрировала Его Нагорная проповедь, «которая уже в своем начале содержит указание на новый, христианский строй идей, освеживший и оплодотворивший человеческую жизнь, подобно первому весеннему дождю»³⁹. «В полную противоположность старому миру, — говорит немецкий библиист, — новый христианский мир исходит уже не из внешности и ее предполагаемого соответствия внутреннему содержанию, а, наоборот, только внутреннее признает существенным и главным и полагает, что последнее может побороть противоположную ему внешность и даже облечься ею без ущерба для себя»⁴⁰.

Самосознанию Достоевского в качестве богоизбранника не мешал, а содействовал даже факт его болезни эпилепсией. Из признаний писателя известно, что, невыразимо мучаясь припадками этого смертельно опасного недуга, он не желал бы вовсе излечиться от него, так как связывал с ним свой уникальный творческий дар. Но дело было, очевидно, не только в этом. Эпилепсия, которой страдали такие выдающиеся люди, как Юлий Цезарь, Микельанджело, Франческо Петрарка, Гюстав Флобер, Винсент Ван Гог, а также основатель ислама пророк Магомет и, по предположению Д. Штрауса, апостол Павел, несомненно воспринималась Достоевским как знак его призванности свыше. Ведь вместе с очередным припадком она, по свидетельству писателя, приносила и *мгновение* такого *счастья*, за которое можно было бы отдать все радости жизни и всю жизнь⁴¹. Ибо мгновение это оказывалось для Достоевского как подтверждением чаемой им «всемирной гармонии», т.е. «молитвенного слияния» человека «с самым высшим синтезом жизни»⁴², так и ее, данной гармо-

³⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 133.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. Т. 28. Кн. 1. С. 162.

³⁷ Там же. С. 181.

³⁸ Там же. Т. 21. С. 134.

³⁹ Штраус Д. Жизнь Иисуса. С. 172, 176.

⁴⁰ Там же. С. 176.

⁴¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 105.

⁴² Там же. Т. 8. С. 188.

нии, на доли секунды обретением. Подобно Магомету, и в самом деле, как полагал писатель, побывавшему в приступе падучей в раю⁴³, Достоевский перед таким же состоянием ощущал «фактическую реальность упразднения смерти»⁴⁴ и свое физическое сопряжение с христианским *горним* миром, т.е. непосредственную причастность ему.

«Необычайный *внутренний* свет (или «свет» и картины Гольбейна Младшего «Мертвый Христос»).

Иисус Христос, в 33-летнем возрасте свершивший свой веколубивый подвиг, вознесся на небо. Автор «Бедных людей», тогда в качестве одного из умозрительных «любителей рода человеческого»⁴⁵ дважды обреченный смерти и дважды воскрешенный, по выходе из каторги, когда ему исполнилось тоже 33 года, в свой черед начинает «новую жизнь». Так вновь подсказывалась Достоевскому сакральная параллель его судьбы, указующая ему подлинные «путь и истину и жизнь» и невольно укреплявшая в нем уверенность как в своем высоком предназначении, так и в сверхземном покровительстве. И будущий творец «Братьев Карамазовых» в ней не ошибся, ибо последнее ему было оказано. Разве в ином случае смог бы он, вовсе не силач от рождения, вынести сиротскую юность, арест, пытку инсценированного расстрела, четырехлетний каторжный «гроб», солдатчину, почти постоянные тиски нужды и зависимости от кредиторов, а также страстные и равно мучительные отношения с М. Исаевой и А. Сусловой, запрет журнала, раннюю смерть любимого брата, и т.п. — и вопреки всему исполнить свой непомерный творческий труд художника-мессии?

* * *

Убеждение в мессианско-христианском назначении литературно-творческого слова, питавшее уже первые известные образцы книжной русской словесности («Слово о полку Игореве», «Слово о законе и благодати» митрополита Иллариона), и в классический ее период, когда литература определила собственно эстетический предмет и «цель художества» (Пушкин), в той или иной мере вдохновляло отечественных авторов задолго до создания знаменитого романного «пятикнижия». Г.Р. Державин в «Памятнике» (1795) ставит себе в заслугу, что первый дерзнул «В сердечной простоте беседовать о Боге // И истину царям с улыбкой

⁴³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 105.

⁴⁴ Там же. С. 47.

⁴⁵ Там же. Т. 5. С. 111.

говорить», отлично, конечно, понимая, Кто и что есть эта истина. Пушкин, равно не приемлющий зависимости творца и от царя и от народа (<<Из Пиндемонта»>), призывает свою Музу быть послушной лишь «Веленью божию» («Я памятник себе воздвиг...»). Он же создает образ поэта-*пророка* (т.е. согласно древнееврейским представлениям, помазанника-мессии наряду с царями и первосвященниками), который «реализуется после смерти Пушкина в личности Гоголя»⁴⁶. Лермонтов в «Смерти Поэта» называет своего героя человеком, «с юных лет постигнувшим людей», тем самым почти цитируя синоптические евангелия, свидетельствующие, что Иисус Христос прозревал или угадывал помышления людей (Мф. 9: 4; Мк. 2: 8; Лк. 5: 22). К новозаветным лицемерам и клеветникам восходят и враги лермонтовского Поэта, что «венец терновый // Увитый лаврами, надели на него...». «Значительность труда, — пишет Ю.В. Манн о «Мертвых душах» в их полном замысле, — повысилась до степени мессианства, нравственного поучения, открытия современникам некоего истинного пути»⁴⁷.

Сознательно поставленная в XIX в. задача мессианского служения художника России и всему человечеству с высокой результативностью была, однако, — благодаря обозначенным выше не только субъективным, но и объективным предпосылкам и императивам — решена лишь в 1860—1870-е гг. и ранее других отечественных писателей Достоевским. В этом творец величественного романного «пятикнижия», вне сомнения, опирался и на собственно гуманистический пафос шедевров предшествующей ему западноевропейской и отечественной литературы — от сервантесовского «Дон Кихота», драматургии и поэзии Шекспира, Шиллера, Гете, произведений Байрона, Шарля Нодье, Бальзака, Жорж Санд, Виктора Гюго, Диккенса до сочинений Ломоносова, Державина, Карамзина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Но утвердить себя среди названных корифеев, подобно Христу в отношении к Моисею и ветхозаветным пророкам, «как власть имеющий, а не как книжники» (Мк. 1: 21—28; Лк. 4: 31—34), писатель Достоевский смог прежде всего потому, что, как никто в новой европейской литературе до него, оплодотворил свой талант верой и нравственным учением Спасителя, одухотворил свое творчество целями Его и возложил на себя, своих героев и читателей крест Его.

⁴⁶ Бочаров С.Г. О стиле Гоголя // Типология стиливого развития литературы нового времени. М., 1976. С. 415.

⁴⁷ Манн Ю.В. В поисках живой души: «Мертвые души». М., 1984. С. 88.

Основополагающим в христианской религии стало чуждое Ветхому завету, «где Ягве является Богом гневным, страстным, сурово и безмерно мстящим и карающим...», представление о Боге как об «Отце всех людей», главная черта которого — «всеобнимающая любовь»⁴⁸. «Всю сущность христианства» и «главнейшую мысль Христову!» в «понятии о Боге как о нашем родном отце и о радости бога на человека, как отца на свое родное дитя...», видят в романе «Идиот» и случайно встретившаяся князю Мышкину «баба с грудным ребенком», и восхищенный этой представительницей русского народа Мышкин, и, конечно же, разделяющий данное понимание Бога автор произведения⁴⁹.

«Если все люди — сыны Божьи, — говорит Д.Ф. Штраус о нравственном следствии этой веры, — то в отношении друг к другу они — братья (Мф. 5: 22), а потому взаимные их отношения определяются началом равенства, которое нас обязует относиться к другим так же, как к себе, не судить других строже, чем себя (Мф. 7: 12). Недаром эта заповедь всегда считалась важным самобытным принципом христианской морали...»⁵⁰. В строгом смысле слова *не судил* людей и Достоевский — в качестве и прямого оппонента своих идейных антиподов (сформированных атеизмом социалистов, нигилистов и позитивистов, а также апологетов себедовлеющего разума и «логистики»), которых стремился разубедить, и как художник, сопутствующий и сострадающий каждому из нравственно «шатких» и заблудших героев своих, будь то вероотступники, богохульники и самые богоборцы.

Крестный путь и мистериальное действо, предназначенные в главных романах Достоевского тому или иному из русских духовно-нравственных «скитальцев», предстоит непременно, как уже говорилось, пройти и читателям этих романов. Естественно, что и они не судят их героев, а, ощутив в их противоречивой двойственной природе свою собственную, искушаются (провоцируются) их искушениями, несут бремя их заблуждений и преступлений, чтобы через страдания собственной Голгофы изжить не какую-то отвлеченную идею (теорию), а породившую ее часть их целостного нравственного существа.

Убежденный в том, что в своих романах он вместе с адекватным воспроизведением морально-нравственного состояния современной ему России «вывел настоящего человека *русского большинства*», Достоевский заключал: «В этом убедятся будущие

поколения, которые будут беспристрастнее; правда будет за мною. Я верю в это»⁵¹. В XX в. предвидение автора «Братьев Карамазовых» стало фактом. «В то время как другие великие светила, — констатировал в 1925 г. испанский эстетик Х. Ортега-и-Гассет, — <...> заходят за линию горизонта, звезда Достоевского неуклонно идет к зениту»⁵². Говоря о склонности части западноевропейских читателей и исследователей приписывать «интерес к Достоевскому <...> материалу, который разрабатывал великий писатель, то есть загадочному драматизму действия, патологии персонажей, экзотическому устройству славянской души, отличных в силу своей хаотической природы от наших — ясных, определенных и безмятежных», Ортега-и-Гассет считал, что при наличии в подобном объяснении «доли истины» «им никак нельзя ограничиться» (там же). Подлинные причины выдвижения Достоевского во властителя дум XX (и, вне сомнения, последующих) в., с его исторически беспрецедентными проявлениями как небывалого человеческого величия, так и массового людского падения до изощреннейшей антропофагии гражданских и двух мировых войн, были объяснены представителями русской религиозно-философской критики от Вл. Соловьева, Д.С. Мережковского и Вяч. Иванов до Н.О. Лосского, Г.В. Флоровского, Б.П. Вышеславцева. «Он (Достоевский. — В.Н.), — писал еще в 1911 г. Вяч. Иванов, — жив среди нас. Потому что от него или через него все, чем мы живем — и наш свет, и наше подполье. <...> До него все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство... Он как бы переместил планетную систему: он принес нам откровение личности. До него личность чувствовала себя в укладе жизни и в ее быте или в противоречии с этим укладом и бытом... Но мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловеков, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицаемый ими строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир... Мы не знали, что в этих сердцах-берлогах довольно места, чтобы служить полем битвы между Богом и дьяволом, или что слияние с народом или оторванность от него суть определения нашей воли — веры, а не общественного сознания и исторической участи. Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних

⁴⁸ Штраус Д. Жизнь Иисуса. С. 178.

⁴⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 184.

⁵⁰ Штраус Д. Жизнь Иисуса. С. 178.

⁵¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 16. С. 329.

⁵² Ортега-и-Гассет. Эстетика, философия культуры. М., 1997.

условий, вызывающих страдания, ни даже от различия между добром и злом, что красота имеет Содомскую бездну, что вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия»⁵³.

Принимая эту блестящую характеристику в целом, добавим, что большинство из названных Ивановым открытий далось Достоевскому в силу не только глубочайшего самонаблюдения и проникновения в сокровенные интенции своих современников, но и гениальному постижению Священного писания, в котором романист, опять-таки как никто другой в литературе нового времени, увидел «точное изваяние мира и человека и характеров человеческих», указанных «на веки веков», и множество «тайн разрешенных и откровенных», но повторяющихся снова и снова⁵⁴. Что и позволило Достоевскому спроецировать главные конфликты своих основных романов и вообще их внутреннюю форму на эсхатологические коллизии и ситуации этой Книги, любимой писателем уже в детстве, запрошенной и полученной от брата Михаила в Петропавловской крепости, взятой с собой на каторгу и изучаемой в течение всей последующей жизни. Эсхатологические библейские рецепции вошли в романное «пятикнижие», однако с учетом беспримерных соблазнов, принесенных человеку «нашим несчастным девятнадцатым столетием»⁵⁵. Поясним это одним, но, думается, выразительным примером. Согласно Евангелию от Матфея, дьявол, искушавший Христа, проведшего 40 дней и ночей в пустыне и напоследок взлжавшего, прежде всего сказал Ему: «если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих»» (Мф. 4: 2—4). Но вот как интерпретированы эти вопрос-ответ в «Братьях Карамазовых»: «Вспомни, — говорит Великий инквизитор Спасителю, — первый вопрос; хоть не буквально, но смысл его тот: “Ты хочешь идти в мир и идешь с голыми руками, с каким-то обетом свободы, которого они, в простоте своей и в прирожденном бесчинстве своем, не могут и измыслить, которого бояться и страшаться... А видишь ли сии камни в этой нагой раскаленной пустыне? Обрати их в хлебы, и за тобой побежит человечество как стадо, благодарное и послушное, хотя и вечно трепещущее, что ты отымешь свою руку и пре-

⁵³ О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. С. 165.

⁵⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 265.

⁵⁵ Там же. Т. 5. С. 101.

кратятся им хлебы твои”. Но ты не захотел лишить человека свободы и отверг предложение, ибо какая же свобода, рассудил ты, если послушание куплено хлебами?»⁵⁶. В принципе такая интерпретация евангельского сообщения о первом искушении Христа им не исключается. Нельзя тем не менее не видеть, что развита она художником того периода в истории человечества, когда без неоспоримого права личности на свободу выбора нет ни самой этой личности, ни состоящего из личностей, а не стадного человеческого сообщества.

Однако для Достоевского как человека XIX в. потому-то и не было «ничего прекраснее Христа», что Он всем своим обликом и существом, Благовестом и Крестом утверждал и завещал людям не безличность («Разве в безличности спасение?») и не «начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я», а ту высшую степень развития личности, на которой человек «ничего не может и сделать другого из своей личности <...> как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самооправданными и счастливыми личностями»⁵⁷. Тому же идеалу — в прямых ли его образных аналогах (личности Сони Мармеладовой, князя Мышкина, Макара и Сони Долгоруких, Зосимы и Алексея Карамазова) или через итог романического мистериально-крестного пути героя — служил своим «пятикнижием» и Достоевский.

Кто же он? Масштаба Гомера, Шекспира, Сервантеса, Пушкина художник? «Великий преобразователь техники романа, крупнейший новатор романной формы»⁵⁸, как полагал Ортега-и-Гассет? Последний апостол Христа, ибо «в новейшее время никто так, как он, не свидетельствовал о Богочеловеке»⁵⁹? «Русский Христос» (фон Шульц)? Каждое из этих определений Достоевского, вне сомнения, основательно. И все же наиболее отвечающим *реализованному* художественному устремлению творца «Братьев Карамазовых» — духовно и нравственно восстановить, преобразить и воскресить читателя приведением его к Христу — будет, по нашему убеждению, лишь определение Достоевского как художника-*мессии*. По справедливой мысли Н. А. Бердяева, достижение идеала Богочеловека и богочеловечества не исключает, а «предполагает творческую активность человека. Движе-

⁵⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 230.

⁵⁷ Там же. Т. 5. С. 79.

⁵⁸ Ортега-и-Гассет. Указ. соч. С. 275.

⁵⁹ Преп. Иустин (Попович). Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1988. С. 258.

ние идет и от человека к Богу, а не только от Бога к человеку»⁶⁰. Одним из величайших сотрудников-соратников Христа был в этом процессе и русский романист Достоевский. Здесь он и прямой наследник Данте, «Божественную комедию» которого поставил в 1862 г. в пример современным ему художникам слова, и Гоголя, и ярчайший образец для так или иначе ориентированных на данную художественную позицию Евгения Замятина, Андрея Платонова, Даниила Андреева, авторов «деревенской прозы» и Александра Солженицына.

Рассказ А.П. Чехова «Смерть чиновника»

«В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер»¹.

Так, без прямого авторского объяснения случившегося заканчивается знаменитая миниатюра Чехова «Смерть чиновника». Отчего же умер герой этой лаконичной, занявшей всего три страницы истории — «не менее прекрасный», чем положивший ей начало «прекрасный вечер», экзекутор Иван Дмитрич?

На первый взгляд ответ кажется простым и очевидным. Но «простота» чеховских рассказов иллюзорна и требует от читателя внимательнейшего отношения к их тексту. А в нашем случае также и к литературно-художественному контексту, присутствующему в «Смерти чиновника» рядом ассоциаций.

Прежде всего с произведением, к которому восходит сама ситуация миниатюры: скромный в бюрократической иерархии чиновник перед разгневанным на него «статским генералом». Говорим о гоголевской «Шинели», где аналогичная встреча Акакия Акакиевича Башмачкина со «значительным лицом» стала кульминацией событий. Похожа и смерть героев Чехова и Гоголя — внезапная и скоропостижная. Наконец, в том и другом случае она следует непосредственно за генеральским гневом. Вот эти сцены.

«Тут он (генерал. — *В.Н.*) топнул ногою, возводя голос до такой сильной ноты, что даже и не Акакию Акакиевичу сделалось бы страшно. Акакий Акакиевич так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять <...> его вынесли почти без движения»² (курсив наш. — *В.Н.*). Не слыша «ни рук, ни ног», Башмачкин добирается домой, где «сильная горячка» быстро

⁶⁰ Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 195

¹ Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М., 1954. С. 153. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы.

² Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1966. С. 161—162.

превращает обморок героя в бесконечный: «Акакий Акакиевич испустил дух».

«— Пошел вон!! — гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал.

— Что-с? — спросил шепотом Червяков, *млея от ужаса*.

— Пошел вон!! — повторил генерал, *затопав ногами*» (1, с. 153. Курсив наш. — В.Н.).

И Червяков, в свой черед, «ничего не видя, ничего не слыша <...> вышел на улицу и поплелся...» (1, с. 153).

Почти тождественное в этих эпизодах состояние обоих чиновников (Башмачкин обмирает, Червяков млеет от ужаса), казалось бы, позволяет объяснить одной и той же причиной и их смерть. Именно — страхом. К нему обычно и сводят дело многие читатели, а нередко и исследователи чеховского рассказа. В действительности исход героя Чехова мотивирован принципиально иначе, чем смерть гоголевского. Ведь подключение к той или иной традиционной ситуации вовсе не означает ее повторение. Точнее, так бывает только у эпигонов. Художник самобытный использует уже известную в литературе коллизию для того, чтобы изнутри оспорить и пересмотреть ее в соответствии с собственным пониманием своего современника. В данном случае — так называемого «маленького человека».

Заметьте: Чехов изображает его под явно иным, чем у Гоголя, углом зрения. Герой «Шинели» представлен прежде всего в его социальных обстоятельствах. Акакий Акакиевич — «вечный титулярный советник», живущий на ничтожное жалованье бедняк. Такой же «сущий мученик», «огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда»³, как стационарный зритель из одноименной повести Пушкина. Башмачкин безропотно сносит насмешки и толчки сослуживцев. Жалкое общественное состояние усугубляет его врожденную инфантильность и робость, переходящую в настоящий трепет перед «генеральским чином» в сцене героя «со значительным лицом». К тому же генерал намеренно устрашает Акакия Акакиевича, приписывая ему фамильярность и даже «буйство... против начальников и высших»⁴. Результат известен: единственное в его жизни генеральское «распеканье» напугало Башмачкина буквально до смерти.

В «Смерти чиновника» чин героя не назван вовсе, из чего можно заключить, что поведение Червякова определялось не им. Указана лишь должность — небольшая (эксектор — хозяйствен-

ный исполнитель «при канцелярии или присутственном месте»)⁵, но достаточная, чтобы Иван Дмитрич мог — престижа ради — наведываться в театр, о чем Акакий Акакиевич не помышлял и во сне. В тот памятный для Червякова вечер, когда он не слушал оперетту «Корневильские колокола», а «глядел в бинокль» на нее и, чихнув, «обрызгал» генерала Бризжалова, Иван Дмитрич сидел даже «во втором ряду кресел», т.е. в партере. Башмачкин был одинок, как перст; у Червякова есть супруга, разделившая (правда, по мнению героя, «слишком легкомысленно») беспокойство мужа. Вообще в социальном статусе чеховского чиновника полностью устранены те жалкие житейские условия, которые в первую очередь питали робость и начальственный трепет гоголевского Акакия Акакиевича. Это позволяет Чехову, во-первых, исключить (вернее, превратить лишь в мнимое, кажущееся) объяснение гибели Червякова страхом. Во-вторых, перенести внимание читателя, озадаченного «странной» (Э. Полоцкая) смертью «прекрасного эксектора» (а в сравнении с кончиной Башмачкина она и в самом деле такова), с причин внешних (общественных) на внутренние — психологические и нравственные.

Для страха, тем более смертельного, у Червякова, действительно, не было никаких оснований. «Обрызганный» Иваном Дмитриевичем лысый «старичок» генерал не был, в отличие от «значительного лица» «Шинели», страшен ни с виду, ни по манере вести себя с нижестоящими и не только не устрашал эксектора, но на первое же его «Извините, ва-ство...» ответил: «Ничего, ничего...» (1, с. 151).

Даже последующая четырехкратная настойчивость эксектора не вывела генерала из терпения. Взорвался он лишь при *шестом* появлении Червякова и тогда «гаркнул» на него и затопал ногами, однако и в этот момент совсем не из желания напугать скромного чиновника.

Быть может, Иван Дмитрич умер оттого, что был оскорблен в своем человеческом достоинстве? Вопрос этот проясняет сопоставление Червякова с другим маленьким человеком русской прозы 1840-х гг. — героем «Бедных людей» Достоевского. Оно, кстати, напрашивается и объективно: ведь и в этом романе важнейшей сценой стала встреча незначительного чиновника с «его превосходительством». Больше того: и Макара Алексеевича Девушкин переживает в ней состояние, подобное, *в его глазах*, смерти. «Тут уж я чувствую, — скажет он затем в письме к Вареньке Доб-

³ Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М., 1974. С. 256.

⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 161.

⁵ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. СПб.; М., 1882. С. 663.

роселовой, — что уж все потеряно! Вся репутация потеряна, *весь человек пропал!*»⁶ (курсив наш. — В.Н.). Но смерть эта совсем иная, чем у гоголевского Башмачкина, потому что и по существу Девушкин принципиально отличается от героя «Шинели». Образ Девушкина — в такой же мере результат полемики с предшествующими трактовками маленького человека (у Гоголя и очеркистов «натуральной школы»), как и чеховский Червяков.

В свою очередь безнадёжный титулярный советник и бедняк, Макар Алексеевич связывает свое человеческое самочувствие отнюдь не с новой шинелью, вицмундиром и подобными вещами. Мирится он и со своей социальной и служебно-иерархической малостью, искренне полагая, что «всякое состояние определено всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться»⁷. Свою автохарактеристику Макар Алексеевич составляет в точном соответствии не только с официальными нормами примерного чиновника и гражданина (вернее, верно-подданного), но и с казенным стилем: «Состою я уже около тридцати лет на службе; служу безукоризненно, поведения трезвого, в беспорядках никогда не замечен»⁸. Всех благ и искушение мира важнее и «дороже всего» для Девушкина то, что он называет своей «амбицией». И что на деле есть развитое чувство *своей личности*, лишь болезненно обостренное не бедностью самой по себе, а «до уничтожения» доводящей человека нищетой и порожденной этим уничтожением мнительностью. Сознание своего права на личность и на признание в нем таковой всеми окружающими (как говорит Девушкин, того, «что и я не хуже других <...> что сердцем и мыслями я человек»⁹) — вот пафос и сущность маленького человека в понимании и изображении этого типа Достоевским.

Утрата личностного самоуважения равнозначна для Девушкина превращению его из неповторимой индивидуальности в «ветошку», т.е. в некий безликий стереотип бедняков и титулярных советников. Это и есть в его глазах смерть — не физическая, как у героя «Шинели», а духовно-нравственная. И только с возвратом чувства своей личности Макар Алексеевич воскресает из мертвых. Эту-то, восходящую к Евангелию, метаморфозу и переживает, как было показано нами в статье «Право на личность и ее тайну», Девушкин в сцене с «его превосходительством».

⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. Л., 1972. С. 92.

⁷ Там же. С. 61.

⁸ Там же. С. 61—62.

⁹ Там же. С. 82.

Вернемся к чеховскому Червякову. Если он и унижен в его человеческом достоинстве, то отнюдь не генералом Брижжаловым. Выше отмечалось, что генерал «гаркнул» на экзекутора и послал его вон лишь при шестом появлении перед ним Червякова, что само по себе говорит о терпимости этого сановника. Но и в понятном раздражении своем (кто бы выдержал?) Брижжалов был движим вовсе не сознанием своего иерархического превосходства над малым чином, а чисто человеческим чувством. Именно — самообороны. Не генерал ведь многократно наступает на скромного чином человека — так было в аналогичных эпизодах «Шинели» и поначалу даже в «Бедных людях» («Начали, — говорит Макар Алексеевич, — гневно...»)¹⁰, а экзекутор в течение трех дней атакует старичка генерала. Так что в пятой встрече тот уже «состроил плаксивое лицо» и, укоризненно (жестко ведь обижать старого человека) заметив Червякову «Да вы просто смеетесь, милостисдарь!» — поспешил скрыться за дверью. А достигнутый (Гоголь сказал бы «допеченный») своим преследователем и после этого не просто «гаркнул» на него, но и сам посилен и *затрясся* не меньше героя «Шинели» (помните: «Акакий Акакиевич <...> *затрясся всем телом*...»¹¹). Традиционная в русской прозе о маленьком человеке пара грозный генерал («Строгость, строгость и — строгость», говаривал обыкновенно» гоголевский генерал)¹¹ — робкий чиновник в рассказе Чехова трагикомически перевернулась: скромный чиновник превратился в угнетателя (палача), а превосходительное «вашество» — в угнетенную жертву.

Свое человеческое достоинство Червяков унижает, при этом весьма настойчиво, только сам. И делает он это, в отличие от Макара Девушкина, по своей воле и с удовольствием. Впрочем, имел ли чеховский экзекутор то чувство своей личностной неповторимости, которым пуше всех благ земных дорожил маленький человек Достоевского? Этот вопрос, думается, уже прямо ведет к разгадке того, отчего умер герой «Смерти чиновника».

Оттого, заметим сразу, что и был именно и только *чиновником* — не по функциональному положению в обществе, а по своей внутренней нравственно-психологической сущности. И эта сущность Червякова вполне зримо и убедительно раскрыта в рассказе немногими, но, как всегда у Чехова, удивительно точными и емкими деталями. Главные опорные словопонятия здесь — *персона*, *червяк*, *извиниться* и *объяснить*.

¹⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. С. 92.

¹¹ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 159.

Исходная ситуация рассказа «чиновник младший и — старший» движется у Чехова возрастая *взаимного непонимания* между экзекутором и генералом, в первую очередь питающего тонкий язвительный комизм миниатюры. Высокий бюрократический ранг Брижжалова не помешал ему остаться нормальным человеком. Червяков, напротив, и при своем малом чине не личность, а персонификация бюрократической системы, жидущейся на неукоснительном преклонении ее нижестоящих членов перед вышестоящими. В особенности же перед ее столпами, или, по Червякову, «персонами» — статскими и нестатскими генералами, служащими по «своему» или, как Брижжалов, по «чужому» ведомству, и совершенно независимо от индивидуальных качеств и заслуг этих «персон». Для чеховского экзекутора такое преклонение в форме сладостного и вполне бескорыстного самопринижения стало не условной нормой, а органической потребностью, перешло в натуру.

В том же духе характеризует экзекутора и его фамилия, образованная от «червяка». Конечно, настоящий червяк «ответствен» за нашего героя лишь тем, что, по умыслу Божию, ползается и премыкается во прахе. Однако в русской литературе у него был метафорический собрат, хорошо известный читателям уже с середины 1850-х гг. по стихотворению П.-Ж. Беранже «Знатный приятель» («*Sénateur*») в превосходном переводе В.С. Курочкина. Помните французского мещанина, который осчастливлен тем, что его сделал рогоносцем не кто иной, как сиятельный граф?

Ведь я червяк в сравненьи с ним,
В сравненьи с ним,
С лицом таким —
С его сиятельством самим¹², —

поясняет свой восторг этот господин. Впрочем, нравственная сущность Червяковых точно схвачена и в следующих стихах Некрасова:

Люди холопского звания —
Сущие псы иногда:
Чем тяжелей наказания,
Тем им милей господа!¹³.

С подобным холопским рвением чеховский экзекутор пытается снова и снова не извиниться, а именно преклониться перед Брижжаловым, всласть поунижаться, поползть перед сановни-

ком. И с наслаждением выслушать генеральское поучение, быть может, даже «распеканье». А генерал его в этом «высоком» намерении, надо же, — хоть убей, упорно не понимает. Да еще начинает подозревать, что бесконечные извинения экзекутора лишь способ посмеяться над ним. Такая недогадливость со стороны «персоны» — столпа бюрократии — поражает чеховского чиновника: «Какие же тут насмешки? — подумал Червяков. — Все тут нет никаких насмешек! Генерал, а понять не может!» (1, 153).

И экзекутора осеняет: надо не извиняться, а «объяснить» («Нет, этого нельзя так оставить... Я ему объясню...» — 1, 152). И вот, как неожиданно оказалось для него в последний раз, Червяков «начал докладывать» генералу подлинную причину и цель своей настойчивости: «Я вчера приходил беспокоить ваше-ство <...> не для того, чтобы смеяться, как вы изволили сказать. <...> Смею ли я смеяться? Ежели мы будем смеяться, так никакого тогда, значит, и уважения к персонам...не будет...» (1, с. 153. Курсив наш. — В.Н.).

Последовавшая за этими словами немислимая в глазах «благонамеренного» чиновника реакция генерала («Пошел вон!!») должна была уже не просто поразить, а ужаснуть Червякова. И действительно объяла его ужасом.

Оно и понятно. Мало того, что Червяков был совершенно не понят в его что называется заветнейших чиновничьих намерениях. Выходило, что сама высокопоставленная бюрократическая «персона» полностью пренебрегла принципом, на котором испокон веку стоял институт чиновничества. Но этот принцип был единственным смыслом и содержанием червяковской жизни. И вот он для него рухнул. Существовать стало нечем. И чеховский чиновник помер. Не сняв вицмундира, который, вне сомнения, будет на нем и в гробу. Таким в свой черед сущностным штрихом завершил писатель нравственный портрет своего героя, с начала и до конца произведения выдержанный в духе единой мысли, заданной самим его *заглавием*.

* * *

Чиновник — фигура, распространенная в русской литературе XIX в., пожалуй, не меньше, чем в обществе того времени. Чиновники века «минувшего» и «нынешнего» в грибоедовском «Горе от ума», судьи, прокуроры и заседатели Гоголя, Вышневецкий, Юсов и Белогубов из «Доходного места» А.Н. Островского, помпадур и градоначальники Салтыкова-Щедрина, Судьбинский и Аянов («Обломов», «Обрыв») Гончарова, Паншин («Дворянское гнездо») и Курнатовский («Накануне») Тургенева, Лемб-

¹² Курочкин В.С. Стихотворения. Статьи. Фельетоны. М., 1957. С. 276.

¹³ Некрасов Н.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. С. 360.

ке («Бесы») Достоевского, Каренин Л.Н. Толстого — это лишь малый перечень отрицательных образов русских чиновников, созданных классиками.

Русские авторы в большинстве своем не жаловали чиновников, со стародавних времен прозываемых в народе «крапивным семенем», что не помешало им создать ярчайшие художественные варианты этого общественного типа. Здесь были чиновники, служащие, вопреки понятиям Чацкого, не делу, а именно лицам; были угодники и лицемеры Молчалины с их «умеренностью и аккуратностью»; были плотоядные щедринские Зубатовы и его же идеологи прямой линии и общества-казармы; были упоенные внутривластьными играми и победами Каренины.

Чеховский Червяков ни к одной из этих чиновничьих «пород» не принадлежит: он не карьерист и не взяточник, не идеолог и не лицедей, так как никаких намеков на нечто подобное в рассказе нет. И, разумеется, не случайно. Червяков — чиновник как таковой, человек, в буквальном смысле воплотивший в себе и собой *идею чиновничества*. В свете литературного своеобразия чеховского героя больше чем точно его определение, данное в первой же строке рассказа: «прекрасный экзекутор». Выше говорилось, что экзекутор — это чиновник *при* канцелярии или присутственном месте. Однако у Чехова этого «при» как раз нет. Червяков — экзекутор вообще, исполнитель не каких-то конкретных людей или обязанностей, а *исполнитель от природы*. Но именно исполнять, а не «сметь свое суждение иметь» и положено чиновнику в идеале этого понятия. Иное дело, что такое исполнение неминуемо, как показывает Чехов, ведет к холопству, обратной стороной которого оказывается насилие (ведь экзекутор по-латыни и *палач*) — в большинстве случаев по отношению к людям, от чиновника зависящим: «*просителям*», людям *нижестоящим*. Что же касается Червякова, то у него оно распространилось и на самого себя, выливаясь в то бесконечное унижение героя перед чиновным «генералом», которое из почитания парадоксально обернулось в настоящее преследование-наказание этой «персоны».

Итак, чеховский Червяков — чиновник не по роду службы, а по натуре. Это тип не столько социальный или социально-психологический, сколько нравственный. Он существует в любой среде и в любом народе (кстати, имя Червякова *Иван* — наиболее частотное как в России, так, в его иноязычных аналогах, и в других странах Старого и Нового света), может быть и тощим (как соответствующий персонаж из рассказа Чехова «Толстый и тонкий»), и весьма импозантным. В названном качестве он, увы, ве-

чен и бессмертен нисколько не меньше, чем тип романтика или идеалиста, мечтателя или прагматика.

Все это не мешает ему, однако, оставаться и той разновидностью маленького человека, которая в русской литературе была осознана и художественно воплощена именно Чеховым. Гоголь и Достоевский открыли в бедном чиновнике человека. Чехов показал, что маленький человек ничуть не меньше, чем всякий иной, способен быть от природы чиновником.

Уже история пушкинского Самсона Вырина и его блудной, но, в отличие от ее евангельского прототипа, так и не вернувшейся к своему отцу дочери пробуждала в душе читателя глубокое участие к «сущим мученикам четырнадцатого класса». Пафосом своей «Шинели» Гоголь провозглашал право маленького человека на то, чтобы окружающие отнеслись к нему как брату своему во Христе. Свое право на личность отстаивал в «Бедных людях» маленький человек Достоевского. Герой чеховской «Смерти чиновника» помирал оттого, что не был понят и удовлетворен в совсем ином праве — *праве на пресмыкательство*.



Отвечая в середине 80-х гг. на вопрос, что в настоящее время составляет его «главную боль писателя и гражданина», В.И. Белов сказал: «Все, что касается современной семьи!».

Непосредственно современной русской семье, основам ее лада и причинам все более усугубляющегося разлада Белов посвятил цикл небольших по объему произведений под общим названием «Воспитание по доктору Споку» (1974). Но проблема семейно-супружеских отношений и условий, подлинных или мнимых, их крепости — в контексте общего вопроса о непреходящих ценностях крестьянско-земледельческого жизненного уклада и их судьбы в советский период российской деревни — освещается Беловым и в романе «Кануны», в очерках народной эстетики «Лад», и в повести «Привычное дело» (1966), принесшей писателю широкое признание.

Жизнь и участь главных героев «Привычного дела», колхозников-северян Ивана Африкановича и его жены Катерины, Белов раскрывает в свете не послеоктябрьской только, а многовековой истории отечественного земледельца. В итоге между семьей Дрыновых и их деревенскими предками обнаруживается — как и в драматических, так и в устойчиво положительных (и поэтических) сторонах их общественного состояния — по существу, не столько различие, сколько капитальное сходство. Чем глубже вникаешь в жизнь Ивана Африкановича, Катерины, их соседей, тем настойчивее ассоциации, параллели, переключки с прошлым. Как бы подспудная семантическая грань изображаемых ситуаций и характеров, оно вторгается в повествование уже именем и фамилией центрального персонажа. Почему именно Дрынов (от диалектного «дрын» — палка)? Не оттого ли, что в своем колхозе этот человек не хозяин, а лишь подневольный, погоняемый начальством исполнитель? А весьма редкое у русского человека отчество — Африканович (от латинского «африканский», «африканец») — не роднит ли героя с теми безмерно терпеливыми

его предками, положение которых русские писатели XIX в. поясняли параллелью с уделом африканских негров на плантациях американских рабовладельцев? Ведь этот смысл отчества Дрынова подтверждается и ироничным вопросом одного из соседей героя: что, мол, он «все еще в африканских веревках»? Сказано это в конкретной полукомической ситуации (Иван Африканович, разбуянившийся во хмелю, был связан односельчанами), но в контексте всей повести звучит многозначительно. Вспомним, что за свой труд Дрынов получает 10—15 рублей в месяц, его жена, работающая скотницей, — 40—50 рублей, а в семье девять детей. Исторически значимы и другие детали произведения: стариной светятся «исповедь» Ивана Африкановича (в главке «Прямым ходом») перед мерином Парменом, побуждающая вспомнить чеховский рассказ «Горе», рекрутская частушка, упорно повторяемая героем, и даже своеобразное удалство его напарника Мишки, который (как крестьянин Захар Воробьев в одноименном рассказе И.А. Бунина) выхлебал на спор миску водки с крошками туда хлебом. Позднее в повести появятся характерные для минувшего века понятия «недоимка» (т.е. часть подати, в счет которой ее сборщики забирали у крестьянина теленка, овцу, самовар и т.д.), «приют» (т.е. детский дом для сирот), примененные Беловым, однако же, к современному деревенскому быту.

По логике произведения, у русского колхозника конца 40-х — начала 50-х гг. оказались общие с его прадедами и причины главных невзгод, и источники мужества перед ними. «Русский крестьянин, — говорил Белов в интервью газете «Правда» в апреле 1988 года, — был главной опорой огромного государства — в экономическом, военном, духовном, культурном смысле. После революции бойцов в Красную Армию рекрутировали из крестьянства, кадры для промышленности — тоже. В Великую Отечественную войну основные тяготы опять же легли на крестьянство». А что он получал в награду от правительств царской России? И что, кроме пустопорожнего трудовня и гражданского бесправия, колхозник, не имевший паспорта и тем самым снова закрепощенный, получил после своего огромного вклада в дело победы над фашистской Германией? Есть в «Привычном деле» сцена (главка «На бревнах»), исполненная горькой авторской иронии. Вот сынишка Ивана Африкановича, оседлав палку, бежит по деревенской улице: «Короткие Васькины штаты лямками крест-накрест глядят назад партошинами, и от этого Васька похож на зайца. Полосатая замаранная рубашонка выехала спереди, и на ней, на самом Васькином пупе, болтается орден Славы». Сосед Дрынова,

инвалид Первой мировой войны Куров, заметив Васькину игру, наказывает мальчику: «Брось, батюшко, потачину-то, долго ли глаз выткнуть». И лишь после этого шутливо касается ордена Славы на Васькином животе: «Больно хороша медаль-то, носи, батюшко, не теряй». Еще более показательна реакция самого владельца ордена. Увидев «оснащение» своего сына, Иван Африканович приказывает: «Васька!.. А ну положи батог. Кому говорят, положи». О боевом ордене, превратившемся в детскую игрушку, ни слова. И это, разумеется, не равнодушие героя к своему патриотическому подвигу, а следствие того, что и этот подвиг не принес крестьянину должного признания со стороны государства. «С Москвой-то, — не без сарказма констатирует этот факт один из персонажей повести, — у нас связь хорошая. Москва-то в нашу сторону хорошо говорит. А вот бы еще такую машину придумать, чтобы в обе стороны, чтобы и нас-то в Москве тоже слышно было».

Кажется, невыносимы жизненные тяготы семьи Дрыновых и унижающая их гражданская дискриминация крестьянства, когда, скажем, за траву, накошенную колхозником для своей коровы, его признают вором. Когда вынуждают Катерину, не оправившуюся от родов девятого ребенка, косить эту траву ночью с фонарем. Кажется, должен куда глаза глядят бежать от такой жизни человек. Но не покидает родную деревню Иван Африканович и только однажды поддался он соблазну поискать лучшую долю, да через три дня вернулся. Отчего это? От трусости, в которой нелепо упрекать человека, удостоенного на фронте ордена Славы? Или, как полагали некоторые критики повести, по причине личностной неразвитости беловского героя, не сознающего-де своего человеческого достоинства? Но Иван Африканович, которого называли то человеком «непосредственным» (И. Дедков), то «естественным» (А. Герасименко), то «коллективным» (Ю. Селзнев), на деле именно личность, однако личность народно-крестьянского склада, сознание и поведение которой определено прежде всего чувством долга, формируемого всем трудовым укладом земледельца и составляющего сердцевину его нравственности.

Это долг перед землей с ее добровольно принятой крестьянином властью над ним. Он прежде всего повелевает Ивану Африкановичу жить и трудиться и после смерти горячо любимой им Катерины. «Надо, видно, жить, деваться некуда», — говорит себе герой, выражая тот же нравственный земледельческий императив, что и заключительные слова другого произведения Белова — рассказа «Весна»: «Надо было жить, сеять хлеб, дышать и ходить

по этой трудной земле, потому что другому некому было делать все это».

Это долг перед природой, с которой земледелец связан органически, потому что своеобразием своего труда вписан в ее годовой круг, и благодаря которой сызмала проникается поэзией земледельческого труда.

Это долг перед своими крестьянскими предками, что столетиями работали на земле, удобряли и обихаживали ее, завещая беречь ее как величайшее крестьянское богатство. Наконец, это долг земледельца перед его потомками — собственной семьей.

Чувство долга во всех его разновидностях — первейшее, по мысли Белова, «привычное дело» русского крестьянина, сохранившего в себе истинно крестьянские начала. Но оно же и главная духовно-нравственная опора земледельца в также «привычных» для него тяжелых материальных и социальных условиях его существования. Однако самым надежным залогом душевного лада Ивана Африкановича и Катерины является их традиционная в своей основе крестьянская семья.

Вопреки ничтожному заработку, отсутствию каких бы то ни было удобств, нехватки во всем, в ней царят согласие, взаимопомощь и ласка. Откуда они? Конечно, и от взаимной любви супругов — с примесью материнского участия у Катерины и нерушимой верностью жене у Ивана Африкановича. Вот он у могилы супруги мысленно обращается к ней: «Худо мне без тебя, вздоху нет, Катя. Уж так худо, думал за тобой следом... <...> А твой голос помню. И всю тебя, Катерина, так помню, что... Ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя...». По словам Ивана Африкановича, у них с Катериной была не «холодная», а «горячая», даже «сладкая» любовь. Большой ошибкой было бы, однако, понять ее как замкнутое эгоистическое счастье для двоих. Ведь плодом этой любви стал настоящий домашний сад заботливо выхаживаемых и в труде воспитываемых детей.

В трактовке семьи автор «Привычного дела» следует исконному воззрению народа и «семейной мысли» Л. Толстого. Смысл и цель супружества не в чувственных наслаждениях самих по себе, а в продолжении жизни через физически и нравственно здоровое и духовно просветленное потомство. А вырастить его можно лишь при взаимной поддержке и согласии супругов и том общем неустанном труде, который диктуется сознанием ответственности перед детьми и дает верную меру половой страсти человека.

Образ крестьянского семейного лада имеет в «Привычном деле» яркую метафорическую параллель. Это тот родничок, возле которого всегда отдыхали, возвращаясь в свою деревню, Иван

Африканович и Катерина. Значение его многогранно. Он и символ природы в ее вечном возрождении. И иносказательный образ самоотверженного материнского сердца. Помните: Иван Африканович не находит родничка после своей незадачливой попытки уехать со свояком Митькой на Север: «Там, где был родничок с чистым песчаным колодчиком, громоздилась черная искореженная земля, вывороченные корни, камня...» Родничок превратился в подобие могилы. Но вот финал повести вновь возвращает нас к этой метафоре. Оказывается, родничок все же не погиб и пробил себе путь. Так любовь Катерины к Ивану Африкановичу, ее любящая душа возродятся в заботе героя об их детях — символе продолжающейся несмотря ни на что жизни.

* * *

В цикле «Воспитание по доктору Споку», связанном общей проблемой и сквозным героем — Константином Платоновичем Зориным, крестьянином по рождению и годам отрочества, но живущим и работающим после окончания вуза в областном центре, Белов объединяет деревенский «материал» с городским и создает обобщенный образ традиционного для русской классики героя времени в его нынешнем варианте. Своей структурой «Воспитание...» намеренно перекликается со знаменитым романом М.Ю. Лермонтова, напоминая его и жанровым разнообразием вошедших в цикл фрагментов (повесть, исповеди, новеллы), и их количеством (шесть у Белова и пять плюс «Предисловие» к журналу Печорина у Лермонтова), и способами повествования (как от первого лица, так и от третьего). На этом фоне ярче проступает новизна беловского «героя», лишенного, в отличие от лермонтовского, всякой загадочности, демонизма, исключительности, хотя в свою очередь имеющего развитое личностное самосознание и достоинство. Сверх того, Печорин не женат, а Константин Зорин раскрывается прежде всего в семейно-супружеских отношениях, которые — в их взаимозависимости с иными связями советского человека — стали в названном цикле главным предметом анализа. Ибо, по словам Белова, «разрушение семьи, которое происходит, может обойтись нашему государству очень дорого. Это чувствуется уже теперь и в нравственном, и в экономическом, и в демографическом смыслах».

Цикл «Воспитание по доктору Споку», отливающийся в конечном счете также в роман, который можно было бы назвать «Русский семьянин нашего времени», объединен образом-мотивом крестьянского дома. Утром я, — говорит рассказчик «Плотничьих рассказов» Константин Зорин, — хожу по дому и слушаю,

как шумит ветер в громадных стропилах. Родной дом словно жалуются на старость и просит ремонта. Но я знаю, что ремонт был бы гибелью для дома: нельзя тормозить старые задубелые кости. <...> В таких <...> случаях лучше строить новый дом бок о бок со старым, что и делали мои предки испокон веку. И никому не приходила нелепая мысль до основания разломать старый, прежде чем начать рубить новый».

Здесь старый деревенский дом — символ прежде всего семейного лада (и пример для согласных общественных отношений человека), основывающегося на чувстве долга перед детьми, немощными стариками, трудовой взаимопомощи и взаимной верности супругов. И это не узкокрестьянские, а народно-христианские устои русской семьи. Ведь так же понимали их и Татьяна Ларина (помните: «Но я другому отдана и буду век ему верна»), и супруги Мироновы, их дочь Маша и Петр Гринев из «Капитанской дочки» Пушкина и, конечно, сам великий национальный поэт, положительные герои и имя которого, наряду со средневековым «Домостроем» («А ты знаешь, что “Домострой” проповедует мужскую верность?»), непосредственно или ассоциативно присутствуют в «Воспитании по доктору Споку».

Вековой крестьянский дом — это, во-вторых, и народно-национальная традиция семейных отношений, та их самобытная культура, которую можно обновлять, но нельзя безнаказанно до «основания» разрушить или заменить культурой инациональной, а тем более абстрактной, национально безликой. Вот в новелле «Свидание по утрам» о ней вспоминает деревенская бабушка, удрученная непрерывными ссорами и во второй семье своей дочери Антонины («А меж-то собой? Зачастую как собаки. “Разве этому я ее учила?” — про себя, горько произносит бабушка»). «Она вспоминает и собственного мужа, сгинувшего в последней войне. За ним приходит в память свекровушка, золовки и деверья. Что говорить, не больно ласкова была покойница. Да справедлива. У самовара, бывало, сидит, первую чашку мужу, вторую сыну. А третью-то не малолетним золовкам, а ей, невестке. Свекор-то не враз, да оттаял, зато потом не давал никому в обиду». Потому что убедился в трудолюбии невестки и преданности ее мужу, семье, детям, своему призванию женщины-матери («А теперь-то? Бабам детей рожать лень, мужики разучились кормить семью»).

Был момент в жизни юного Зорина, когда, сбитый с толку высокомерно-неуважительным отношением к сельскому труженику со стороны властей, он с радостью покидал свой «темный» отчий дом ради, как казалось ему, большого и культурного города: «Тогда

я ликовал: наконец-то навек распрощался с этими дымными банями». Прожив и проработав десятилетия в мире не только стандартных домов и квартир, но и фальшиво понятого «равенства» между мужчиной и женщиной, пренебрегающего их природным своеобразием и превращающего обоих в некие бесполое существа, по-новому увидел свою деревенскую родину. «Я готов, — говорит Зорин, — топить эту (т.е. “дымную”. — В.Н.) баню чуть не каждый день. Я дома <...> и теперь мне кажется, что только здесь такие прозрачные бывают озера. Такие ясные и всегда разные зори. <...> И сейчас так странно, радостно быть обладателем старой бани и молодой проруби на чистой, занесенной снегом речке...». Истоком и хранилищем здоровых нравственных, в частности семейно-супружеских, норм открылась герою Белова русская деревня. Она же, а не врачи-специалисты, лечившие Зорина (в новелле «Дневник нарколога») от алкоголизма и душевной тоски, вернула этому оставленному женой любящему супругу и отцу внутреннее равновесие, желание и способность жить.

Ни нормальной семьи, ни подлинного самоуважения и общественного признания в качестве самобытных индивидуальностей не обретут, показывает автор «Воспитания по доктору Споку», однако, такие героини произведения, как рассказчица исповеди-автобиографии «Моя жизнь» и вторично вышедшая замуж жена Зорина Антонина. Ведь обе невольно или вольно пренебрегли заветами отчего дома, заменив их, как они полагают, современно-прогрессивными представлениями о сущности и назначении женщины — супруги и матери.

Первая из них носит имя Татьяны, но от пушкинской Татьяны Лариной отличается разительно. Родившись в дружной семье ленинградских рабочих, она девочкой была эвакуирована из блокадного города в одно из сел Вологодчины, где после смерти матери ее с братом приютили и вырастили в своем доме две деревенские соседки. «Никогда <...>, — думала Татьяна, — я не забуду этих людей, ни тетю Маню, ни бабу Густю». Однако, по существу, забыла, так как не унаследовала нравственной чистоты своих воспитательниц. Уехав в город, она, учась в ремесленном училище, вступает в интимную связь с молодым человеком, одновременно встречаясь с другим, за которого спустя время выходит замуж. Рождение дочери и счастливая семейная жизнь не удержали Татьяну от легкомысленной измены мужу, которой она, в отличие от супруга, не придала значения («Подумаешь, развел трагедию»). Семья распалась.

Одна с маленькой дочерью, героиня кочует по городам, сходится без любви с отслужившим армию сержантом, «а когда за-

беременела», расписывается с ним. И вновь вначале семейная жизнь «проходила счастливо»: родился сын, молодожены получили квартиру, муж хорошо относился к девочке от первого брака, захотел ее удочерить («Хватит, я не хочу больше, чтобы кто-то стоял между нами»). Но Татьяна не поняла его («Я сказала ему, не все ли равно, какая у Кати фамилия») и не согласилась, что привело к первому семейному разладу. «Жуткую ссору» между супругами вызвала ревность Татьяны к ее деревенской свекрови, которую полюбили дети, а последующее отчуждение мужа — нежелание родить еще одного ребенка и вместо службы воспитывать детей («Ну, уж, говорю, нет. Я что, хуже других, дома сидеть? <...> Я всю жизнь в коллективе»). Распалась вторая семья.

В конце исповеди героиня успокаивает себя: есть квартира, хватает денег, дети почти взрослые, и она как будто не одна («К нам ходит один мой знакомый, это спокойный, почти не пьющий человек, он всегда приносит с собой то шампанское, то цветы»). На деле Татьяна одинока, дети ее, выросшие без отцов, душевно травмированы и не прощают мать. Вот и дочка однажды выбросила букет материнского ухажера в форточку. «Я, — говорит Татьяна, — отшлепала ее по заднему месту, она заплакала и убежала...» Героиня забыла, как жестоко страдала сама, когда ее собственная мама — в голодный военный год — нарушила супружескую верность своему, уже, по-видимому, погибшему на фронте мужу.

Если бывшая выпускница ремесленного училища легко забыла народное понимание женщины как «верной супруги и добродетельной матери» (Пушкин), то Антонина Зорина, женщина с высшим образованием, сотрудница крупной библиотеки, не могла, по словам ее мужа, «терпеть <...> даже этого слова: «деревня». Она почему-то стесняется своего деревенского детства, все прошлое кажется ей отсталым и некультурным». И оттого немало не смущается поступками, которых ни при каких обстоятельствах не позволили бы себе простая крестьянка или городская труженица: не кормить вернувшегося после трудового дня мужа, положить его одетым на раскладушке («Мужики с женами раньше не спали врозь...», — замечает мать Антонины), разбросать по квартире предметы своего интимного туалета, выместить на крохотной дочурке собственное раздражение и написать на супруга и отца их ребенка донос его начальству, т.е. совершить прямое предательство. Традиционным добродетелям жены — терпимости, стремлению к единодушию с мужем и почитанию его как своей опоры и главы семейства — она противопоставила, в сущности, их отрицание. «Почему, — недоумевает Зорин, — она всю жизнь борется с ним? <...> Она всегда, всегда противопоставляет его

себе. В каждом его действии она видит угрозу своей независимости. Он всегда стремится к близости, к откровенности. Но она словно избегает этой близости и всегда держит его на расстоянии».

Потому, отвечает художник, что Антонина Зорина, подобно множеству ее сверстниц, женщина уже не столько русская, сколько советская, а также и женщина эпохи научно-технической революции и машинной цивилизации с их отнюдь не одними положительными, но и разрушительными гуманитарными последствиями. Как женщина советская, Антонина — фанатик эмансипации («Она, — замечает ее муж, — утонула в своей дурацкой работе, она чокнулась на эмансипации, хотя еле волочит ноги»), в реальности обернувшейся жестокой государственной эксплуатацией женского труда (например, той разнорабочей Трошиной, которая в новелле «Воспитание по доктору Споку» вынуждена на себе таскать цементный раствор) и освободившей женщину не от кухни, якобы ее закрепощающей, а от ее женской природы. Но разве, избавившись от естественных для ее пола нежности, материнской, дочерней и супружеской любви, Антонина Зорина сохраняет себя как личность, о чем так печется? Как женщина современная, идущая в ногу с НТР, Зорина не критично воспринимает ту рационализацию и стандартизацию, которые машинная цивилизация вслед за индустриальным производством, бытовым сервисом навязывает и людским отношениям, человеческим эмоциям. И вот уже собственную дочь она воспитывает по методике не отечественного, а американского педиатра Спока, т.е. сугубо рационально, не замечая, что делает из ребенка «ходячего робота».

Детский врач Спок, популярный в США, а в начале 70-х гг. — в качестве независимого кандидата в президенты — получивший широкую известность и в России, сам по себе в цикле Белова, конечно, только символ. Дело не в нем, а в тех россиянах, что рабски следуют представлениям и ценностям, выработанным в условиях, далеких от национального опыта их собственной страны и поэтому для русского человека неизбежно абстрактных, умозрительных, способных лишь нивелировать его индивидуальность. Однако люди типа Антонины Зориной, оторвавшиеся от родной почвы, как раз и принимают эти ценности за истинные и последнее слово культуры, цивилизации и прогресса. И не замечают, что в своей обезличивающей (механизирующей) личности тенденции они ничуть не лучше идеологии советского тоталитарного государства, требующей единомыслия и человеческого единообразия, а потому поддерживающей и насаждающей везде и всюду только посредственность. К примеру, даже в медицине,

где, по свидетельству рассказчика «Дневника нарколога», «личность вообще игнорируется». «Кто нынче преуспевает — констатирует в той же новелле и строитель-прораб Константин Зорин. — Не глотает ни валидол, ни валерьянки? Перестраховщик. Да, да, самый банальный перестраховщик, что-то такое серое, среднее. И я бы сказал, жалкое. Этот тип проникает везде».

Человеком усредненным и вызывающим жалость (в том числе и ее «простой» матери-крестьянки) выглядит в действительности, вопреки ее самомнению, и героиня рассказов «Воспитание по доктору Споку», «Свидание по утрам», «Чок-получок» Антонина Зорина. И вполне закономерно, что в глазах не только ее мужа, но и читателя эта образованная женщина-«общественница» («библиотечный профорг») оказывается, по существу, двойником куда более скромной в своих жизненных притязаниях, эмоционально примитивной Татьяны из «Моей жизни» («Почему во сне, — спрашивает себя Зорин, — они так странно объединяются в одну?»).

Роман Белова о современной русской семье итожится новеллой «Чок-получок» — подлинным художественным шедевром писателя, своей обобщающей для мысли произведения функцией, а также драматизмом и драматургическим построением ситуации, напоминающей лермонтовского «Фаталиста».

В ее зачине рассказчик описывает импортное охотничье ружье своего приятеля, которому действующие лица новеллы были косвенно обязаны своим выездом за город: «Бюхард» (т.е. ружье этой фирмы), если употребить это слово в мужском роде, был <...> очень изящен. Он сочетал в себе эдакую немецкую упорядоченность и английский лоск, французскую элегантность и скандинавскую сдержанность. Одновременно голубевская двустволка возбуждала мысль об испорченности и декадансе... Мне казалось, что за ее воронеными узорами теплится тайный порок, а окружные формы цевья и ложа сами выглядели как-то обнаженно и неприлично».

В «портрете» ружья заданы все компоненты той культуры (цивилизации), с представителями которой — в лице двух молодых столичных физиков-кибернетиков и их спутницы — столкнутся в обстановке осенней природы Константин Зорин, его жена Антонина и их приятель Сашка Голубев. Это, так сказать, интернациональность без национальности (ружье имеет черты многих народов, но ни одного по преимуществу), внешняя прочность и изящество при внутренней, как в искусстве декаданса (от французского «упадок»), ущербности и спокойном бесстыдстве. Заметим, что подобные начала будут просматриваться и в обликах

трех московских туристов — Алки, Бориса-Барса и Вадима, особенно последнего.

Впрочем, встрече с ними в новелле предшествуют часы согласия и взаимной любви между супругами Зориными, навеянные величавой и целомудренной природой, близкой к пейзажам их деревенского прошлого («Впервые за все лето, — говорит Константин Зорин, — на душе было легко и спокойно. Я был снова счастлив»). Разрушило это состояние («И вдруг я вздрогнул, словно ошпаренный») появление утром у палатки Зориных «сонной девицы в широких расклешенных зеленых штанах, в замшевой, наверняка импортной куртке или кофте...», с «несвежим лифчиком» и бесцеремонным взглядом. То была носительница научно-технического прогресса и «рациональных» форм общения (ночь она провела в палатке с двумя мужчинами) — «оператор одного из ведущих в стране НИИ» Алка (в переводе с греческого, возможно, — «другая, вторая, следующая»). Знакомство и общение Зориных в течение дня с ее спутниками имело своим результатом смену возникшего было супружеского лада на глубокое взаимное отчуждение (горькую обиду мужа и едва не ненависть к нему жены) и досрочное прекращение загородного отдыха. Что же произошло?

Зорины были втянуты в игру, в которой оказались лицедеями, хотя Константин исполнял свою роль против воли и с отвращением, а Тоня охотно и с удовольствием («Моя жена преобразалась прямо на глазах»). Игра, а также кукла, марионетка — ключевые художественные понятия (концепты) новеллы «Чок-получок». В глазах Зорина игра — поведение, когда «люди не хотят быть сами собою» и «им хочется выглядеть иначе, чем они есть на самом деле». В понимании Белова это синоним вообще того искусственного и при всей его видимой значительности мнимого существования, при котором главные проблемы и интересы человека забываются или игнорируются, а участники игры движимы заботами тщеславия, самолюбия и мелочного честолюбия. Если это и деятельность, то не искушенная моральными, нравственными критериями и личной ответственностью деятелей за содеянное ими. Таковы политика в тоталитарном государстве, бездушная и безликая бюрократия (ср. «бюрократические игры»), такова и довлеющая самой себе, абстрагировавшаяся от судеб конкретных людей и своего народа наука. Это мир жизни не живой, а призрачной, способной развращать живую. И субъекты его — не столько люди с глубокими духовно-нравственными корнями, сколько марионетки, куклы.

Как затянутая в заграничную куртку Алка, женщина из тех, что «не знают, что хорошо, а что плохо, не представляют, куда и как ступят в следующую минуту». Ведь «мораль для таких дурачек либо не существует совсем, либо понятие старомодное. Такое существо живет совершенно свободно и поэтому почти всегда безответственно». Но недалекая Алка всего лишь из кукол-марионеток. Куда опаснее для окружающих, общества в целом игрок-кукловод Вадим, пишущий кандидатскую диссертацию и «наглядно» разъясняющий зачарованной Тоне теорию относительности. Под обаянием его рассуждений — нет, не о Пушкине («При чем здесь Пушкин? — произнес Вадим...»), а о лидерах западноевропейского литературного модернизма Кафке и Джойсе, Зорина не замечает контраста (помните «мысль об испорченности», возбуждаемую голубевским ружьем?) между «мощной спортивной фигурой» ее собеседника и его «почти мальчишеским голосом». Но Вадим, как увидим, умеет и прятать свою сущность.

В собственно игру превратился с момента знакомства Зориных с туристами-физиками весь день. «Нелепой, занявшей полдня рыболовной сценой» обернулась рыбалка; игрой был «специфический разговор» Вадима и Зорина («Я нехотя включился в эту игру...») о достоинствах голубевского ружья; забавой, а не делом — приготовление ухи из чужих окуней и лещей и, конечно, бессмысленная ввиду полной неосведомленности слушательницы лекция о теории Эйнштейна. Но подмена жизни игрой достигла своего пика, когда Вадим (возможно, от древнерусского «вадити» — обвинять, клеветать) предложил «сыграть в рулетку».

Спровоцировала это (или подыграла заранее условившемуся с ней инициатору) опять-таки Алка («Мальчики, а вот вы бы сыграли в рулетку? <...> Вот вы сейчас? Вот сейчас, сейчас?»). Однако замысел принадлежал высокоинтеллектуальному Вадиму. Между тем предложение его абсолютно аморально: ведь участвовать в рулетке могли только двое (Борис-Барс и Голубев отказались), один из которых — семьянин и отец.

Помня об этом, Зорин также отклонил преступно-безответственное по его сути испытание. Но, пораженный «каким-то грустным, полным горечи и обиды» взглядом супруги — увы, не от страха за мужа, а по причине разочарования в нем и стыда за его «трусость», — принимает вызов. Оставшись, когда все заснули, один, он кладет в ствол «Бюхарда» отделившийся от прочих патрон и, приставив стволы к правому виску, ольховым прутом нажимает спусковой крючок. Патрон оказывается без пороха, Зорин, переживший страшное мгновение, жив. Но, не подозревая Вадима в подвохе, ищет заряженный патрон, выстреливая

в воздух оставшиеся пять зарядов. Выстрела не последовало: «Разряжены были все шесть патронов».

Представитель якобы последнего слова цивилизации, культуры и науки был даже не Грушницким из «Героя нашего времени» Лермонтова. Тот, одобрив подлый замысел драгунского капитана не класть пулю в пистолет Печорина, в конечном счете заплатил за это жизнью. Нынешний герой времени, рассуждающий о Кафке и Джойсе, но равнодушный к Пушкину молодой физик, предстал игроком-шулером, изначально — в случае реализации его безнравственной затеи — обезопасивший себя (но не партнера!) от наималейшего волнения.

Стыд, горечь и гнев душат Константина Зорина, позволившего втянуть себя в отвратительный для ответственного человека фарс. И в итоге потерявшего то хрупкое моральное согласие, что накануне возникло у него с женой. Впрочем, это было неотвратимо.

Чем болен герой романа А. Потёмкина «Русский пациент»?

«Кто живет без печали и гнева, тот не любит отчизны своей», — утверждал великий русский поэт и был, конечно, прав.

К чести наших писателей-классиков их великое служение отечественной культуре не помешало им, а скорей обязало в емких концептах, художественных или публицистических, запечатлеть и те ментальные свойства российского государства и миллионов его подданных, которые отнюдь не способствовали процветанию ни его самого, ни мирящегося с ними народа. А в их числе ведь не только пушкинское «Чёрт догадал меня родиться в России с душой и талантом» и некрасовское «Ты и убогая, ты и обильная, Ты и могучая, ты и бессильная, матушка Русь». Тут и «страна рабов, страна господ» (М. Лермонтов), страна «канцелярий и казарм» (Ф. Тютчев), и «жалкая нация», где *все* либо рабы (Н. Чернышевский), либо «головотяпы» (М. Салтыков-Щедрин), неважно, принадлежат ли они к властвующим «градоначальникам», «помпадурам и помпадуршам» или к миллионам бесправных обывателей. Здесь же и навеянные зрелищем общего «патриархального варварства, воровства и беззакония» слова Л.Н. Толстого («В России скверно, скверно, скверно») из его письма 1857 г. к А.А. Толстой. И наконец, жуткое блоковское сравнение той самой Руси, что порою «и во сне необычайна», с огромной Хавроньей, тупо пожирающей собственных отпрысков...

Известно, как досталось и, по-видимому, будет доставаться впредь создателям этих определений от нынешних наших «патриотов», далеко не бескорыстно ностальгирующих по авторитаризму то российских императоров, то сменившего их «успешного менеджера», но всегда готовых обвинить чуть ли не во всех бедах России последнего столетия ее лучшее национальное творение — классическую русскую литературу. Это она, мол, извратила и исказила в глазах современных ей и сегодняшних россиян якобы «отеческую» сущность монархической власти и «есте-

ственное» им «христианское смирение» перед нею. Она-де в первую очередь ответственна за октябрьский переворот 1917 г. и расстрел царской семьи, и за антропофагию братоубийственной войны, а значит, и за последовавшие за всем этим ленинско-сталинские концлагеря, общие и колхозно-крестьянские ГУЛАГи, «исправительные» психушки и тому подобные «перегибы» советской власти.

Далеко не понравится патриотам этого толка, думаю, и роман Александра Потёмкина «Русский пациент». Их единомышленники из числа литературных критиков скорее всего припишут его автору если и не работу на американский Госдеп, то мнимое «бессилие» в сюжетосложении, «схематичность» персонажей, «бедность» речевых средств, «однообразие» изобразительных приемов и характерологии и т.д. и т.п.

Упреки эти будут, конечно, сплошным отводом читательских глаз. Потому что по существу всех этих ценителей и судей категорически не устроит заглавный герой названного произведения — «русский пациент», то бишь, сама *современная Россия*, как она угадана и показана страстно неравнодушным к ее судьбе и высокодаровитым художником.

Дело в том, что *его* Россия, казалось бы, столь далекая от некроповской, щедриной и блоковской, в действительности благополучна еще меньше, чем они, так как *сверху до низу больна*. И болезнь ее, по мысли Потёмкина, страшнее даже тех социальных наших пагуб (алкоголизма, наркомании, проституции, СПИДа, бомжевания множества россиян взрослых и двух-пяти миллионов беспризорных детей), от которых население страны — заметьте, в мирное, а не военное время, без тотального голода, моровых эпидемий и больших природных катаклизмов — ежегодно убывает такими темпами, что к 2050 г. сократится минимум на треть, бесповоротно обезлюдив равную же часть и своей исторической территории. Страшнее, ибо болезнь «русского пациента» поразила не столько его тело, сколько психику и те нравственные устои, которые Ф. Достоевский, в отличие от «разума, науки и реализма» (позитивизма), считал в человеческой жизни «основой всему».

Психические и психопатологические отклонения *сегодня* в России так частотны, заурядны и обыденны, что наши телеведущие сообщают, скажем, о подмосковной матери, сбросившей своих малолетних детей с пятнадцатого этажа, или о жителе Хакассии, сначала зарезавшем родителей жены, потом ее и общих с нею детей и наконец убившим себя, едва ли не с той же бравадой интонацией, как они только что повествовали об очередном

воляже В.В. Путина или его выступлениях на каком-то саммите. Самое обилие этих отклонений, численно растущих с каждым новым днем, впрочем, не позволяет вдумчивому аналитику считать их не следствием, а глубинной причиной означенной, чуть не повальной аномалии. По той же причине, должно быть, раздробленные ее проявления отсутствуют и в романе А. Потёмкина.

Вместо них читателю представлена череда душевнобольных, по слову А. Герцена, «гуртовых», или стереотипных, олицетворяющих собой главные из тех патологий, которыми россияне обязаны прежде всего последнему двадцатилетию нашей страны. Это обстоятельство дает возможность романисту портретировать каждого из них с учетом и известной неповторимости его мании и ее групповой природы. Отсюда и манера художника живописать то или иное из данных лиц если красками и разными, то, как правило, мазками крупными, резкими, а также заметное читателю разделение их на *разряды*: маньяков сексуальных, «метафизических» и политических.

Впрочем, не мешающих и их единству в таких приметах каждого, как «озлобленность на окружающий мир, ненависть ко всем, включая самого себя, и отчаяние», питаемых, по наблюдению пользующего их знаменитого психиатра, неудержимым, но недостижимым желанием пожить «красивой жизнью» с «соблазнами обширного рынка потребления, высокими доходами и гламурным времяпрепровождением».

Не к бесчисленным в нынешней России ворожеям и колдунам, ясновидцам и экстрасенсам, а к помянутому психиатру Науму (от *др.-евр.* «утешающий»; «утешение») Райскому все они идут за помощью и от своих навязчивых или бредовых идей и претензий. А их хоть отбавляй. Так, новоявленный русский космист Илья Пресняков страдает «от подмеченного в природе разлада» и жаждет слиться с мирозданием («Мне по душе, — исповедуется он, — Вселенная в себе»; «Универсум — это Я, а Я — это универсум»), на деле лишь пародируя замечательное тютчевское: «Все во мне, и я во всем!..» («Тени сизые смешались...»). А давний покойник (он приходит к Райскому по ночам со своего кладбища «Троекуровского общественного содержания») Сергей Сергеевич Самодранов, рекламирующий доктору загробный мир как обитель абсолютной свободы (там «нет институтов, традиций, власти, личности...»), и в своем нематериальном бытии верен идее «трансмутационных экспериментов над человеком». Сорокалетняя Наталья Ивановская, маньячка еженощного оргазма со своим гражданским мужем Колей, увы, ее навсегда покинувшим, просит Райского чудодейственным способом изловить его,

предлагая ему в виде гонорара собственную «интим-услугу».

На фоне этих безумцев-эгоцентриков еще агрессивнее претензии их *альтрустически* настроенных братьев-«политиков» стать спасителями то чем-то очень любимых им государств, то целых наций и народов. А в их ряду и неумеренный поклонник Северной Кореи, вероятно, из чубайсов и рогозиных их советского периода, регулярно отправляющий в эту страну посылки с «молотками, щипцами, рубанками, стамесками, малярными кистями, гвоздями, лобзиками и отвертками — для ускорения строительства социализма по-пхеньянски». И Наталья Ангина, молодая годами, но жестоко пораженная «сепаратизмом» собственного тела («Я разваливаюсь»), совпавшим с распадом бывшей советской империи, которую она призывает насильно собрать снова. И некто Колеткина, преданная благодати гражданского *безмолвия-молчания* как «вековой национальной ментальности» россиян.

Два субъекта этой группы — одновременно робкий и задиристый безмянный русский шовинист и новый претендент на революционное «освобождение труда» Федор Неелов, — на мой взгляд, в особенности удались Потёмкину.

Первого почему-то национально и личностно унизила ироничная фраза Николая Лескова «Да неужто кто-нибудь может надеяться победить такой народ, из которого мог произойти такой подлец, как Чичиков?». «Что означает это послание будущим поколениям?», — возмущается он, но, вспомнив постыдное поведение многих своих соплеменников в наши дни, неожиданно заключает уже в духе Павла Смердякова: «Если после прочтения Лескова я негодовал на автора, то нынче, осмотревшись, полон сомнений. <...> Нет-нет, а приходит в голову мысль: зачем плодить такой бездарный этнос?».

Обрисовка второго выливается в отдельную романную главу с трагикомическим сюжетом и обстоятельствами, проливающими свет на подлинную цель прошлых и нынешних «защитников трудового народа» от его бывших и нынешних господ. Вот Федор Неелов, москвич и «несостоявшийся инженер» 1971 года рождения, вырубив «сильным ударом в челюсть, потом в печень» доктора Райского, объявляет себя президентом России, а из других пациентов психиатра формирует антиолигархическое правительство. Его министры «реформируют <...> квазирыночную экономику» страны и проведут ее «модернизацию», решат «демографическую проблему», «составят списки врагов нации», посредством «массовых расстрелов взяточников и ссылки их семей в сибирские рудники» искоренят коррупцию, системно пере-

строят «оплату чиновников», назначат всем жителям процент от природной ренты и доходов госпредприятий, вместе с президентом восстановят «многонациональную империю» советской России...

Здорово, не правда ли? Прямо-таки большевистская программа-максимум, под которой сегодня, полагаю, подписался бы не один Г.А. Зюганов, но в немалой ее части и В.В. Путин, начавший, как помнится, свое первое президентство тоже с «равноудаленности» от тогдашних российских олигархов.

Вот и Неелов мог бы смело рассчитывать на «нерушимое единство» и своей чиновничьей партии, и самого себя «с народом». Если бы в опрометчивом «человеколюбии», коим в ту минуту, должно быть, чёрт его попутал, не вздумал восстать против миллиардных бонусов и прочих привилегий своих «народных слуг», уже сладостно предвкушавших употребить огромные деньги, отъятые ими у российских богачей (взамен им планировалось гарантировать «тайную эмиграцию» специальными зарубежными рейсами), на покупку «домов в Барвихе, во Флориде, в Лигурии, в Каннах», а с также и на «Бентли» взрослым членам семейства, и на обустройство гаремов с «тёлками <...> из Африки, Азии, Латинской Америки» — «чтобы не только самому пользоваться, но сыновей да друзей угощать».

Но роковое возражение сорвалось с его уст («Господа, господа! — заорал Неелов <...> Все собранные деньги мы отдадим русскому народу, который давно и постоянно голодает. Даже не надейтесь на привилегии. Иначе распушу кабинет министров и созову новый состав»), и судьба нового самозванца была мгновенно решена — его тут же сменили на другого. Оно и понятно: «Что это, *понимаешь*, за идея — отдать все деньги народу? Чтобы все было *ментально разворовано*?».

Знакомый аргумент... Не к нему ли прибегают сегодня и невымышленные вожди России, когда снисходят до объяснения стране, отчего в ней не строятся новые заводы и хотя бы сносные дороги, а образование и здравоохранение финансируются намного хуже, чем будущая сочинская олимпиада да мировое футбольное ристалище 2018 года?

* * *

Букет отдельных российских психопатологий, совокупно представленных пациентами доктора Райского, не заменяет и не раскрывает в потемкинском романе главную болезнь России, захватившую, по убеждению автора, большинство наших соотечественников, будь то нынешние хозяева страны или ее парии. Не-

посредственно и вполне она явлена читателям лишь в жизнеповедении двух центральных лиц романа — братьев-близнецов Андрея Антоновича и Антона Антоновича Пузырьковых.

Однако вовсе не в начальных их поступках и идеях, как бы выразительны они ни были, а исподволь и не раньше заключительных глав произведения. Как и в прежних своих вещах (повести «Я», романах «Человек отменяется», «Кабала»), автор «Русского пациента» в раскрытии поведенческих мотивов своих героев наиболее близок Достоевскому, героев которого с их вызовами основным постулатам божеской морали невозможно объяснить не только какой бы это ни было корыстью, но и любыми заблуждениями их разума. И читателю, например, «Преступления и наказания» необходимо, чтобы добраться до сути жестокой «пробы» Раскольникова, отвергнуть одну за другой ее традиционные или расхожие версии (хотел уподобиться Наполеону, «сестре и матери помочь», думал на старухины деньги выучиться и работать на счастье человечества, избавлял людей от злой кровопийцы, и т.п.), предлагаемые ему и самим Родионом Романовичем, и многими интерпретаторами знаменитого романа.

С Достоевским создатель «Русского пациента» перекликается и в непростом отношении к современному читателю. «Вы думаете, — отвечал в 1878 г. творец “Братьев Карамазовых” одной из наивных своих почитательниц, — я из таких людей, которые спасают сердца, разрешают души, отгоняют скорбь? Мне многие это пишут — но я знаю *наверное*, что способен скорее вселить разочарование и отвращение. Я убаюкивать не мастер, хотя иногда брался за это».

Как глубоко и точно подметил Д.С. Мережковский, «книг Достоевского» вообще «нельзя читать»: «чтобы их понять», их «надо пережить, выстрадать». Во многом таковы же и книги А. Потёмкина, постижение которых требует и немалого эмоционального мужества, и напряженного труда читательского сердца и ума...

Вернемся к братьям Пузырьковым. Первый из них занимает Потёмкина на первый взгляд куда меньше второго: из общих семнадцати глав произведения он действует в двух и только на минуту появляется в третьей; Антон же роман композиционно начинает и завершает, занимая в нем восемь глав. Сверх того как личность он кажется сложнее, а в качестве литературного персонажа и новее его брата-двойника. Для понимания основной российской болезни тем не менее проще начать с той ее ипостаси, которую персонифицирует Андрей Антонович (его имя — от *греч.* «мужественный», «храбрый» — носил и Андрей Первозван-

ный, святой покровитель Руси; патроним происходит от того, кто «вступает в бой, состязается»), один из богатейших и влиятельнейших российских олигархов, дальновидный бизнесмен и опытный финансист с практически неограниченными ресурсами.

Но чем болен этот человек, способный за напоминание ему о его детских унижениях и слова «Ну и козлом же ты стал...», по-ганстерски ограбить бывшего одноклассника и посадить его «на стакан», а бандюг-амбалов из подмосковной электрички, прессовавших его брата Антона, искалечить и продать цыганам, «чтобы бомбили на перекрестках милостыню»? Чувством безнаказанности и вседозволенности? Страстью к насилию? Начальственным хамством (например, в обращении олигарха к своему «кадровику» «Ты что, Барский, кретин?» или раздраженном «Довольно. Хватит. <...> Ты уже повторяешь мои слова» в ответ на чуть более длинный, чем ему хотелось, монолог его «старшей ассистентки» — очаровательной Алены Русаковой)?

Конечно, и тем, и другим, и третьим. Но эти хвори Андрея Пузырькова им ни в малейшей мере не ощущаются и его не трогают. В своих собственных глазах он не банальный грабитель и несдержанный грубиян, а Идеолог и Созидатель *нового россиянина* («человека нового типа») и *новой России*, долженствующей процветать лишь по его разумению и его воле.

Правда, он не совсем оригинален, ибо несколько смахивает на того из реальных скороспелых российских миллиардеров 1990-х гг., чье знаменитое признание «Я куплю весь мир» Андрей Антонович преобразовал в требовательную мольбу: «Господи, дай мне силы покорить если не весь мир, то его добрую половину».

Думается, однако, что сам Андрей Антонович сопоставление его с известным российским нефте- и золотовладельцем счел бы для себя обидным. В самом деле: соразмерны ли они? Живой «прототип» потемкинского героя вот уже два десятилетия удваивает и утраивает свое состояние, иногда по крупному играет в футбол, увлекается мореплаванием на океанской яхте, но не помышляет и о малейшем политическом влиянии. А наш герой задумал преобразовать Россию на прежде неведомых ей политико-экономических принципах. Он — Демиург уровня Великого Инквизитора и «социалиста» Шигалева из «Братьев Карамазовых» и «Бесов» Ф. Достоевского, а также заглавного героя из «Повести об Антихристе» Вл. Соловьева, Благотетеля в Едином Государстве Е. Замятина (роман «Мы»), среди же невымысленных властителей — Сталина и Гитлера.

По их примеру он руководствуется не инстинктами или эмоциями, а замыслом *идейным*, для осуществления которого создал если и не очередную КПСС или ЕР, то работоспособнейшую команду опытных экономистов, «знатоков модернистских теорий», менеджеров и силовиков. Из купленных «с потрохами», а потому абсолютно принадлежащих ему (это закреплено соответствующими договорами) мужчин и женщин.

Как все гениальное, пузырьковская идея «человека нового типа» проста и даже отчасти уже практически апробирована экс-министром нашего отечественного образования и науки Фурсенко (тоже, кстати, Андреем), упорно внедрявшим ее в России посредством ЕГЭ, резкого сокращения учителей и обязательных школьных предметов и коммерциализации (читай — криминализации) самих школ, а также введением Болонской системы в вузах.

Это — человек-*потребитель* (по изящному пузырьковскому сленгу, — «консюмерист»), однако в объеме уже не какой-то части российского населения, а в его целом.

Относительно немудрёны и предлагаемые Андреем Пузырьковым технологии ежегодного «производства» данного человека во все больших количествах. Для этого требуется «навсегда покончить» «с мифами о ценности нравственности» («кому с помощью морали удалось накормить или одеть себя, с помощью нравственных постулатов — обеспечить приличный уровень для своей семьи»), приоритетом духовных потребностей. И, наоборот, всемерно стимулировать устремленность россиян к «чувственному обладанию, жажде жить легко, свободно, шикарно, эгоистично, на подиуме разгула и славы». Или, как резюмирует Пузырьков, «вылепить людей, легко сбивающихся в массу», создать «принципиально среднего человека».

Быстро угадывая необходимые для этого средства (что значит предприниматель... нет, не от Бога, но уж точно от Дьявола!), Андрей Антонович тут же одобряет учреждение фонда для поощрения самых одиозных писателей (например, вручением им «абонементов на несколько посещений борделя»), «Федерации модных оргий», «Союза любителей секс-вечеринок», позволяющего своим членам «любоваться эстетизмом половых игр» и снабжающего их рекламой «пилюль, мазей, инъекций, пролонгирующих соитие».

Отнюдь не забыт Андреем Пузырьковым и чаемый им итог такой «тотальной трансформации сограждан» — «фантастический рост доходов» у воротил потребительского рынка. И снова невольно вспомнишь реально здравствующих в нынешней России

предшественников потемкинского Демиурга — раньше всего из процветающих деятелей нашего центрального ТВ, или «зомби-ящика», как оно по заслугам окрещено в народе. Не в нем ли заодно с рекламным террором зрителей им сутками «впаривают» даже не самих модных или скандально прославленных женщин, сколько их полу- или совсем обнаженные тела, гламурные наряды и прически, расцвечивая эту «изящную натуру» ее бесконечными интимными «тайнами»? Не в недрах ли ТВ родились растлевающие российскую молодежь «Дом 2», «Фабрика звезд», «Каникулы в Мексике», программа «Для взрослых»? И не там ли в последние месяцы в качестве символа нашего, всем довольного и самодовольного усредненного соотечественника засияла Света Курицына?

Тут надо оговориться. Идея Андрея Антоновича Пузырькова о радикальном преобразовании сограждан, разумеется, не плагиат этого героя у его реальных российских предшественников. Как и весь «Русский пациент», она создана воображением его автора. Иное дело, что фантазия эта у больших художников (а Александр Потёмкин, убежден я, именно таков) обычно не беспочвенна, хотя бы в силу желанного для каждого литературного произведения жизненного правдоподобия. Вместе с тем она никогда этим правдоподобием и не ограничена. Творческая незаурядность писателя проявляется в мощи его «творящей фантазии» (В. Белинский), позволяющей ему не просто разумом, а совокупностью своих духовно-интеллектуальных сил уловить целостный облик изображаемого им предмета (в данном случае нравственно-психологического состояния России), чтобы затем, домислом и вымыслом угадывая его развитие и конечную форму, преобразить ее в оцельнённую (М. Бахтин) и завершённую *образно-эстетическую* «реальность» произведения искусства.

Вернемся к национальному (в перспективе и глобальному) проекту Андрея Пузырькова. Его финансовое обеспечение возложено на «кадровика» с гордым именем Никита (*греч.* «победитель») и «крепостной» фамилией *Барский*, которому поручено купить в качестве пожизненного *холопа* Пузырькова главу сибирского региона с богатыми месторождениями «золота, железной руды, меди, каменного угля» Григория Исаевича Пуговкина (имя от *греч.* «бдительный»; патроним от *др.-евр.* «спасение Господне»). За «культурологическую» часть проекта в пузырьковской команде отвечают Елена Мазурина и Алёна Русакова, замечательные красавицы и изобретательные умницы.

Чем больны эти персонажи «Русского пациента»?

В отношении к Барскому вопрос этот, однако, едва ли имеет

смысл. Перед нами человек, вполне оправдывающий свою фамилию, так как кроме новой премии-подачки от своего хозяина-барина, которому он раз и навсегда в прямом смысле слова продался, его ничто не волнует. К тому же большой опыт в своем деле (ранее Барский приобрел для Пузырькова целых семьдесят чиновников) позволяет ему действовать с новым «человеко-товаром» по беспроектной методике (искушение, угроза, прямая атака, дожим поверженного и презрительная фамильярность с ним), с тонким сарказмом блестяще зафиксированной А. Потёмкиным в седьмой главе романа.

Правда, в один момент совершаемой «сделки» Барский, отнеся про себя «отвратительную рожу» Пуговкина, все же чуть озабочился — разумеется, не укором совести, а страхом: неужто ему повелят «общаться с ним» и в дальнейшем. Страх и только страх жадного раба от природы, из выгоды готового «стать на карачки» (В. Астафьев) перед *любой* властью, в течение всего торга владеет губернатором Пуговкиным, смиренно просящим своего покупателя то надбавить основную ставку и приз за «каждый бизнес-проект», то заменить его подпись подписью жены, то сохранить за ним большую часть получаемых им взяток.

Есть в команде Пузырькова и Барский в юбке — главбух Ольга Валерьевна, ничуть не больше Барского уязвленная своим холопским статусом. Это она, в связи с очередным «кадровым вопросом» своего рабовладельца услужливо напомнила ему, что каждый купленный им человек «дает расписку», где указывает, «когда и какую сумму он получил и какой срок <...> готов добровольно и беспрекословно выполнять все ваши поручения».

Намного сложнее обстоит дело с нравственно-психологическим самочувствием Елены Мазуриной, антропонимы которой совмещают в себе намеки и на «свет» (особу, подобно Елене Прекрасной, «сверкающую»), и на «мазурика», и Алёны Русаковой (по имени она — та же Елена, но в демотическом варианте; фамилия ее — от «русака», т.е. вообще русского).

Обе женщины в той же мере умны, превосходно воспитаны и творчески незаурядны, в какой обаятельны и красивы. Но, «с потрохами купленные» Пузырьковым, считающим красоту силой, человека не спасающей, а искушающей и лишаящей самоконтроля, служат душевному и духовному рабству соотечественников изделиями примитивного поп-арта, соблазнами и приманками развратного секса, тщеславием от незаслуженных должностей и наград, почетных званий и отличий. Словом, всем, что разжигает их себялюбие и плотские вожелания, побуждая к *приобретению* новых и новых услуг, и утех, и вещей.

Обе исполнительницы «гуманитарной» части пузырьковско-го проекта отлично сознают примитивизацию в нынешней России «культуры, литературы, музыки, науки» и «снижение духовных запросов» людей. Не скрывают они от себя и того, что их борьба против душ, но «за карман» сограждан «весьма ущербна для человечества». Больше того, прямо признают: «Мы не творим, мы колдуем», так как «даем зеленый свет дьявольским образам и сюжетам».

И нередко им *страшно*, конечно, не своего работодателя (то их деятельностью превозможен), а угрызений их преданной за сотни тысяч долларов совести. Да и какие доллары возместят этим женщинам отсутствие у них нормальных семей, дети которых могли бы как святыню почитать своих матерей?

Увы, что-нибудь изменить в своем положении Мазуриной и Русаковой, трудящихся не у работодателя, а их рабовладельца, практически не дано. И это при том, что ни первая, ни вторая, в отличие от «кадровика» Барского и «главбуха» Ольги Валерьевны, *нравственными* холопками не родились и даже под воздействием антихристовой «морали» и щедрых хозяйских бонусов окончательно не сделались. Тем болезненней будет их неминуемое душевно-нравственное раздвоение.

От особо распространенного среди нынешних россиян нравственно-психологического отклонения вовсе не свободен и сам всемогущий Андрей Антонович Пузырьков.

Это не хамство, высокомерие, наглость, нахальство или откровенное презрение, насколько бы вызывающими они ни были, вообще не одно из тех способов общаться с окружающими, что так легко позволяет себе любой наш чиновный или состоятельный современник по отношению к нижестоящим. Это — глубинная *личностная униженность*, в данном случае обернувшаяся маниакальной потребностью *унижать* всех, но с особой похотливостью людей с устойчивым и несокрушимым чувством собственного достоинства. Детальное и, добавим, исключительно яркое на фоне даже иных замечательных минисюжетов и картин романа ее изображение дано в пятнадцатой главе «Русского пациента», где Андрей Пузырьков вот уже «минут пятнадцать изучал женщин» в издавна элитном московском ресторане «Яр».

«Внезапно, — сообщает романист, — глаза его вспыхнули. На сцене появилась молодая женщина с обручами. Тёмные кудри лежали на ее белоснежных плечах, легкое платье молочного цвета покрывало тело и мягкими складками спускалась чуть ниже колен. Большие властные глаза смотрели поверх столиков. <...> Губы её приоткрылись, словно в ожидании объятий и поцелуев».

«Пожалуй, она лучше всех <...> я выберу её, *чистую и непорочную по виду*» (курсив наш. — *В.Н.*), — решил Андрей Антонович («Пусть попробует отвергнуть меня — *невзрачного и порочного*»). И заметив, что «покупать людей» стало для него «не просто привычкой, но единственным подлинным удовольствием», добавил: «Впрочем, в этом деле я не оригинален. Такой забавой нынче тешатся многие русские». После чего *как будто* разъяснил и мотивацию этой своей «забавы»: «Торжество над сломленным соблазнами человеком, порабощение его воли, подчинение чужого сердца твоему безрассудству вызывает у меня сильнейший призыв страсти (подчеркнуто мной. — *В.Н.*)».

Кажется, все ясно: ничуть не стесненный в твердой валюте олигарх «снимает» замечательно красивую девушку для тех самых «любовных игр», которыми, как планировал он, обаянные чувственными наслаждениями россияне вскоре станут любоваться в массовом порядке и чуть не прилюдно. Осталось сойтись в цене, и он может везти покоренную красотку в свой роскошный особняк в Барвихе.

Тут-то, однако, и выясняется: названные Андреем Пузырьковым побуждения (*порабощение* воли и *подчинение* человеческого сердца с конечным *торжеством* по этому поводу), если и были мотивами его поступка с «властительницей “Яра”», то для Пузырькова не главными и не решающими. Да и сильнейшая *страсть*, которой якобы домогался этот герой Потемкина, была тоже не страстью обыкновенной и всем понятной — половой.

Ведь своего рода прелюдией в ее удовлетворении стало публичное оскорбление двух молодых клиентов ресторана, совершенно незнакомых Пузырькову, но им «заказанных», и за его пять тысяч «баксов» осуществленное клиентом третьим, также Андрею Антоновичу ранее неведомым. При этом «заказчик» поручил исполнителю особенно мерзко «проучить» («раза три-четыре дадите кулаком в рожу») того из молодых людей, кто имел «тонкие черты лица». Бить «по морде, по почкам, по печени» «этого смазливового», а затем прислать ему фотоснимки обоих изуродованных посетителей (похожих на «Каддафи после расправы с ним повстанцев») Пузырьков за одиннадцать тысяч долларов повелевает и «плотному» полицейскому капитану, с двумя подчиненными прибывшему в «Яр» «разбираться» с происшествием. Нет необходимости сообщать читателю, что это повеление полицейские исполняют.

«Пустячок, но приятно <...>. Такие эпизодики и наполняют, в сущности, мою жизнь смыслом» (курсив наш. — *В.Н.*) — определил свою эмоцию от спровоцированных им избиений ни в чем

неповинных людей Андрей Антонович. Но, не довольствуясь пустишной дозой своего главного жизненного «удовольствия», энергично добился его полной меры в отношениях с закабаленной им на месяц (взамен трехсот тысяч долларов, позднее выросших в миллион) прекрасной незнакомки из «Яра».

По обыкновению он приобрел ее «с потрохами» — дабы абсолютно владеть ее женской гордостью, душой и даже памятью («Неплохая выдумка — купить память, — похвалил себя Пузырьков»), т.е. всем сокровенным, хранимым женщиной в глубине сознания и только для себя. Но не ее прелестным телом, которым, вроде бы, прежде всего восхитился в «Яре». И не только из-за твердого условия Варвары (от *греч.* «чужеземная», «грубая»), как представилась ему незнакомка («Ни за какие деньги я не соглашусь стать вашей любовницей»), но и по собственному равнодушию Пузырькова к ее физическим прелестям («Я ишу понимания и близости, а не просто секса», — уклончиво выразился он на этот счет). Равнодушным остался Андрей Андреевич и к интимным признаниям Варвары («Девственность я потеряла после школьного новогоднего бала»; «У меня было всего четверо мужчин»; «В близости я придерживаюсь классики»).

Зато сполна наслаждался сверхъизощренными моральными унижениями своей, дотоле безгрешной, рабыни (по ее словам, единственным и страшным ее грехом стало согласие на «соблазнительные предложения» Пузырькова), которые предложил ей и за дополнительные призы побудил испытать. А тут было и десятиминутное сидение голый ягодицей на пивной бутылке, быстро закончившееся падением женщины на пол «с искаженным от боли лицом», и облизывание ею пузырьковскового лица и шеи с тонким слоем на них оливкового масла и толстым — «ядреной горчицы», и, сообщает романист, «новые прихоти, такие мерзкие и шокирующие, что их невозможно описать».

«Облизывать этого мерзавца... Брр!» — мучилась женщина. И утешалась: «Надо побольше заработать, чтобы убраться из России...»; «Тернист путь к цели, мама...»

Этой цели Варвара, она же Алиса (таким был ее артистический псевдоним), а на самом деле Наталья (от *лат.* «родная») Буйнова, достигла, через месяц скорее всего навсегда эмигрировав из *родины* России в Канаду. Вероятно, не без учета того песенного факта, что в Канаде «небо тоже синее».

Доволен был и ее временный моральный истязатель-унижитель Андрей Пузырьков, в очередной раз убедившийся, что человек, в особенности его соотечественник, «слаб, низок, малодушен и продажен. Так что себя корить совершенно нечем».

В этой же главе «Русского пациента», для Андрея Антоновича последней, он объяснит и себе, и читателям романа основную причину владеющей им мании унижать людей. Впрочем, более понятной она станет нам после анализа российской болезни, персонифицированной братом-близнецом Андрея Пузырькова Антоном Антоновичем Пузырьковым.

* * *

Нравственно-психологическая сущность этого героя романа в свой черед не лежит на поверхности. Антон Пузырьков не чужак или неудачник, не общественный изгой или современный киник, хотя иногда и сближает себя с тем или иным из них, и даже не жертва паранойяльного синдрома, как диагностировал его состояние доктор Райский. Подобно брату-олигарху физически невзрачный, он вместе с тем широко образован, высококультурен, наделен сильным аналитическим и синтезирующим интеллектом и несомненной гуманностью.

Но болен и он и еще сильнее своего брата. Ключ к его душевной патологии заключен также в потребности *унижения* (в лексиконе Антона Антоновича это слово уже не просто важное, но главенствующее), однако обращенного не на других людей, а к самому себе — как неодолимой жажде *быть униженным*, и чем бесчеловечнее, тем ему желаннее и сладостнее.

«Испытать шик крайнего унижения», «жестокое надругательство над собой», «бесконечные страдания» Антон Пузырьков готов всегда и в любых обстоятельствах. Больше того — он их активно ищет, создает и провоцирует то в Богом забытом таежном Вельске, то в випповском вагоне поезда, то на крупнейшем мясном рынке Москвы. А предвкушение грядущего оскорбления заставляют его глаза «вспыхивать» с той же силой, что и взгляд Андрея Пузырькова при виде его новой жертвы — прекрасной незнакомки в «Яре».

Вместе с тем Антон Антонович, как было сказано раньше, духовно и душевно сложнее своего брата-двойника уже заметной двойственностью его жизненной позиции. Декларируя свою асоциальность («Меня в этом мире волнует лишь собственное наслаждение. Большинству такая идея покажется странной, а то и нелепой. Но я на публику смотрю с полным безразличием»), он одновременно мечтает «обновить людское сознание» и «избавить человека от эгоистичного погружения в материальные соблазны и открыть перед ним чарующий мир познания». Поглощенный, по его словам, «исключительно» «вождедениями внутреннего “я”» («Внешний мир он давно не воспринимал, не

чувствовал и не понимал»), не избегает людей с побуждениями именно внешними, будь то мелкий провинциальный шулер Адамидис, недавний зэк Федька Кряклин или местный каннибал и по совместительству «глава Вельского муниципального образования» Юлий Михеевич Полянов. Считая себя самодостаточной особью, которой «окружающий мир неинтересен», без малейшего раздумья бросается спасать от бандюг-амбалов («Уберите нож! Это опасно! — на ходу закричал он. <...> Он даже забыл о своем желании быть жестоко униженным и оскорбленным») Евгению Головину с ее товаркой, а позднее отдает ей врученные ему братом три миллиона рублей. Заявляя о своем равнодушии к мирской красоте («Я не могу восхититься природой, красота для меня ничто»), он при второй встрече с изящной от природы Головиной, «как влюблённый мальчик, не сводил с нее сияющих глаз».

Проще всего отнести эту разительную Антонову противоречивость к литературной невыдержанности его характера, т.е. к творческой слабости или частной неудаче А. Потёмкина. На деле же она, в глазах романиста, более чем закономерна, так как коренится в ничуть не меньшей спутанности многих, нередко до полярности разных начал и тенденций, отличающих нравственное сознание и жизнеповедение огромной части нынешних россиян. И отчасти проясняется в свете той *объективной* причины, которой мотивировал свое основное «удовольствие» Андрей Пузырьков.

«Та, у которой я украден, В отместку тоже станет красть», — провозгласил некогда молодой Евг. Евтушенко, выразив этим, в поэтическом отношении, прямо скажем, не самым блестящим афоризмом, однако же, отнюдь не «клеветническую» нравственную норму былого советского общества, где люди, постоянно обкрадываемые государством, не считали для себя зазорным по мелочам отвечать ему тем же. Сегодня в России крадут друг у друга с куда большим размахом и постоянством. Но с этой нашей «самобытностью» мы как-то легко и безболезненно свыклись (еще ведь Николай Карамзин о ней добродушно говаривал!).

Иное дело — постоянное *чиновничье* и вообще *властное* унижение, отнюдь не минующее в России и таких людей, как Андрей Пузырьков, особенно в начале его олигархической карьеры. «Вы думаете, — просвещает он унижаемую им безгрешную красавицу («Своей чистотой вы мне и понравились») Наталью Буйнову, — я не унижаю себя, зарабатывая деньги? <...> Думаете, я не шёл против своей воли <...>, создавая капитал? <...> Увы, сотни раз! Меня выгоняли из приёмной, я старался проникнуть к

ответственным персонам через балкон, через окно, через форточку! Я бросался под их автомобили, симулируя травму, рискуя подвергнуться новому унижению. <...> Приходилось <...> прикидываться дурачком, чайником, бесхарактерным кретинном». И, поведав о тех же издевательствах над ним «одного крупного» министерского чиновника, пройти которые затем побудит свою временную рабыню, заключает: «Тяжела дорога в российское предпринимательство».

На секунду задумавшись, почему столь любимое ему «удовольствие» унижать сближает его «с огромным количеством соотечественников», Андрей Антонович быстро находит и *историческую* его предпосылку: «Видимо, оно какими-то родовыми нитями связывает меня с многовековым российским крепостным правом. Ведь современных россиян отделяют от поры крепостничества всего пять-шесть поколений».

Итак, по Андрею Антоновичу, причина не в нем самом, а в исконной национальной ментальности его соотечественников, против которой идти, разумеется, бессмысленно. И, прибегая к логике Е. Евтушенко, Андрей Пузырьков, расставшись с Натальей Буйновой, «в первый свободный день отправился на бега» за новой жертвой — «каким-нибудь парнем лет тридцати атлетического сложения», дабы испытать его на «способность к сопротивлению самому дикому и унижительному обращению». Ведь, полагал Андрей Антонович, он унижал и не перестанет унижать всех, кто ниже его по официальному признанию или карману, оттого и потому, что сам был и будет впредь унижаем российским государством.

В качестве крупнейшего негативного фактора, повлиявшего на нравственную ментальность россиян, крепостное право, вне сомнения, учитывается и автором «Русского пациента»; не случайно на него ссылается и никогда никого не унизивший Антон Пузырьков («Я тешусь издевательствами над собой. <...> Конечно <...> я полагался и на помощь генетической программы, заложенной в каждом русском долгим опытом крепостного права»). В устах же Андрея Антоновича ссылка *только* на этот фактор выдает его стремление скрыть уже вполне *индивидуальный* мотив его «одной, но пламенной» страсти. Именно — месть людям за его отталкивающую внешность («Противный тип», — отметила про себя Наталья Буйнова: «А если он к губам потянется... Брр»). Недаром же из всех посетителей «Яра» для своего подлого оскорбления Андрей Пузырьков выбрал не первого попавшегося на глаза посетителя, а человека привлекательного, «с тонкими чертами лица».

Обратимся вновь к Антону Антоновичу. Сам он, представляет его нам повествователь «Русского пациента», «презирал себя за безотрадную внешность и постоянно мрачный настрой», но читатель, увидевший в этой самооценке героя его взыскательное эстетическое чувство, скорее отнесется к нему с живым любопытством, чем неприязнью. С первой же встречи проявила интерес к Антону Пузырькову проникательная выпускница физико-энергетического факультета Северного университета Евгения Головина. «Я бы тебя страшилой не назвала, — говорит она ему. — Да, ты не красавец, сам знаешь. Вдавленный носик, едва заметные бровки, редкие волосы, какие-то вялые, свисающие уши, бледный с желтизной цвет лица. Но у тебя чрезвычайно выразительные глаза. Они отлично передают твои бурные чувства».

При внешнем подобии своему брату-олигарху, нравственно Антон Пузырьков совсем не та его обратная сторона, что, согласно французской поговорке «крайности сходятся», лишь полярна аналогичной сущности олигарха. Генеалогически потёмкинский Антон Антонович, на наш взгляд, восходит, своим физическим обликом, а также фамилией, к «маленьким людям» Гоголя и Достоевского (вспомним неказистые фигуры Акакия Башмачкина и Макара Девушкина, над которыми потешались их сослуживцы или соседи), а смыслом духовно-душевым — к Льву Мышкину, Алексею Карамазову; в сцене надругательства над ним випповскими пассажирами поезда Вельск — Москва и самому Иисусу Христу перед лицом иудейского синедриона (сравним: «Когда Он сказал это, один из служителей, стоявший близко, ударил Иисуса по щеке... Иисус отвечал ему: Если Я сказал худо, покажи, что худо; а если хорошо, что ты бьешь Меня». Ин. 18: 22. И: «Господа, что вы доказали своими побоями? — слабым голосом обратился Антон Антонович к Иванихину, пытаясь улыбнуться»).

Вслед за названными персонажами наших классиков Антон Пузырьков по праву считает себя плотью от плоти родного этноса в его былой и еще более нынешней ментальности. Но если его брат Андрей своей страстью унижать представляет от верхов-хозяев России, то Антон — от ее бесправных и малоимущих низов, или, по его определению, от «самого забывчивого, самого страстного, самого незаконопослушного и самого образованного, а потому самого несчастного и оскорбленного народа». Из всех отечественных привилегий он выбрал себе истинно народную — «быть униженным и оскорбленным». Отсюда и его не менее, чем нравственный императив Иммануила Канта, «категорический постулат» жизнеповедения, согласно которому самое

«желаемое благо — это грубейшее надругательство над собственной личностью».

Перед нами бесспорно аномальный персональный *вызов* всему российскому обществу. Нет сомнения: в глазах господствующего сословия современной России он столь же бессмыслен, как и пузырьковский «сигнал» бандитчиновникам вышеназванного випповского вагона о предельной размытости «национальной почвы» страны, «духовом кризисе», охватившем уже «не миллионы, а практически всех русских», и о том, что лишь ничтожная их часть испытывает «искренние опасения за судьбы российского государства».

Тем не менее главный адресат нравственных провокаций Антона Пузырькова не пяти-десятипроцентная верхушка России, а ее основная человеческая масса. И потому необычные и, на поспешный взгляд, всего лишь «истеричные» вызовы-призывы современного Льва Николаевича Мышкина, каким нам видится потемкинский «идиот», уверен, отнюдь не невозможны среди россиян и им не бесполезны. И не только в вымышленном художественном, но и в том материально-социальном мире, владельцами и создателями которого обязаны быть все мы и каждый из нас.

Способ Антона Пузырькова пробуждать души и совесть сограждан напоминает мне акцию, коей потомственный японский самурай отвечал на нанесенное его чести незаслуженное оскорбление, — самоубийственное харакири на глазах своего унижителя. Средство это, разумеется, крайнее, для России экзотическое, а в случае его массового у нас применения, пагубное не меньше, чем алкоголизм или наркомания. Но как быть, если бесконечное народное терпение беспрестанных же унижений явно и давно преобразило такие традиционные культурно-нравственные добродетели россиян, как смирение и покорность, в противополоственный человеку культ нескончаемого народного страдания и самоуничтожения?

Далеко не сводим к какому бы то ни было асоциальному акту смысл и жизненного *исхода* Антона Пузырькова, сознательным творцом которого, как и в прочих своих предприятиях, стал он сам. Посвященная его изображению финальная часть «Русского пациента» являет собой в семантическом отношении на редкость сгущенный и амбивалентный текст произведения.

За поиском очередных «моральных и плотских истязаний» («стану шестеркой, уборщиком, “поди подай”») герой оправляется на огромный мясной рынок Москвы, где всеми пинаемые гастарбайтеры, одним из которых готов сделаться и он, механи-

зировано и вручную разделяют только что убитых свиней, коров и быков. И, наблюдая безропотную смерть могучего *бугая*, затем глаза его мертвой и отделенной от туши головы, глядевшие на него, «казалось, с какой-то тихой радостью», даже «услышав» обращенный к нему «монолог» животного уже из *иного* мира («Мне хорошо. Мне радостно! Все дни и ночи я теперь буду проводить в творческом уединении, в раздумьях и сочинительстве. <...> Здесь гордость не в почете, материального богатства не существует, никто не борется за хлеб насущный, никто никем не командует, никто никого не выбирает. <...> И главное — никакого презрения по отношению даже к самому гнусному существу»), Антон Антонович озадачивается «совершенно новой мыслью»: «Что, я бы испытал удовольствие, если бы мясник отсек мне ногу или руку? Как этому быку? <...> Ведь чем больше страданий, тем острее ощущение эйфории. Именно такая зависимость заложена, наверное, в национальных генах, отпечатана в нашей истории от Рюриков до дней нынешних».

Убежденный этими аргументами, герой уже готов *попробовать*, но на время остановлен сомнением, не *грешит* ли он, по собственной воле в 32 года «торопясь в другой мир». Да и доктор Райский, рассеяв остроумными доводами религиозное опасение Антона Антоновича, советует ему прежде пожить жизнью большинства людей, т.е. «творить, строить карьеру, заводить любовные романы, жениться, наконец». Однако, чудодейственно оказавшись в теле своего реального, на вид совершенно благоденствующего сверстника (читатель легко узнает в нем Филиппа Киркорова), наш герой убеждается, что и тот, преследуемый «непреходящей завистью» недругов по профессии (а с некоторыми пор еще и РПЦ), далеко не счастлив. И тогда «новая идея» Антона Пузырькова овладевает им окончательно. «Мой брат Андрей изгнал из себя русскость. А мне это не удалось, — констатирует он. — <...> Мне хочется *всего* <...>, о чем в глубине души мечтает истинно русский человек, не испорченный западным мировоззрением, — быть униженным и оскорбленным! *Физически* и духовно!» (курсив наш. — *В.Н.*).

Купив в ближайшем магазине электропилу, Антон Антонович уединяется в одноместном номере гостиницы и, погрузившись в ванную, начинает с чувством «замечательного удовольствия» в буквальном смысле урезать-укорачивать себя, переходя в потусторонний мир со словами: «...чем больше я себя сокращаю в размерах и потребностях, тем ярче проступает моя отстраненная индивидуальность, тем безразличнее становится мне окружающий русский мир».

Такова последняя сцена нового романа Александра Потёмкина, исполненная уже и откровенного *авторского* вызова-упрека соотечественникам. Не питаю иллюзий — и он даст пищу для чьей-то иронии, а то и гневных вопросов «о праве *какого-то там писака* судить великий народ», «тысячелетнее государство», «Державу» и т.д. и т.п. Это будут весьма пафосные, но лживые и ханжеские слова, исчерпывающий ответ на которые заключен уже в знаменитой мысли Н.А. Некрасова, процитированной мною в начале этой статьи. А она более чем уместна и в связи с таким художником, как Александр Потёмкин, удивительно много и плодотворно работающим в отечественной литературе не ради славы, материального успеха или правительственных наград, а по душевному велению, прекрасно выраженному опять-таки Некрасовым: «Если долго сдержанные муки, накопив, под сердце подойдут, Я пишу...».

Финальные сцена «Русского пациента» суть заостренная романная метафора того, что народная Россия на деле творит сегодня сама с собой. Ведь, как афористично диагностировал ее нынешнюю нравственную болезнь уже не вымышленный доктор Райский, а талантливый худрук Театра на Малой Бронной Сергей Голомазов, болезнь эта — «нежелание жить» (См.: *Сергей Голомазов*. Главная проблема России — нежелание жить / Новая газета. № 90. 13.08.2012). «Есть, — напоминает Голомазов, — статистика, которая говорит о <...> росте подростковых самоубийств, заболеваний тяжелыми депрессиями. А при этом у нас самое большое количество миллиардеров, чьи состояния не снились арабским шейхам. Только в России может ничего не происходить при таком положении вещей. Те, кто хоть что-нибудь пытаются делать, — горячечные, радикальные, озлобленные. Никто друг друга не слышит, никто друг друга не видит. И вокруг — девять десятых <...> вымирающей инертной массы».

* * *

Среди недоброжелателей нового потёмкинского романа, думаю, найдутся и те, кто нарисованную в нем картину современной России сочтет нарочито мрачной и безотрадной. Эти искатели одних приятных эмоций в литературе, очевидно, не читали ни гоголевских «Мертвых душ», ни тургеневского «Дыма», ни «Бесов» Достоевского, ни щедринских «Господ Головлевых», «История одного города», где Россия XIX в. предстает также совсем не лучезарным «городом Солнца». Им, по-видимому, неизвестно, что та подлинная любовь к отечеству, что *освещает* произведение большого художника, всегда неразрывна с болью за соплеменни-

ков и праведным гневом к унижающим их учреждениям и собственным порокам. Между тем именно этой любовью одухотворен и «Русский пациент» Александра Потёмкина.

Есть в нем, впрочем, и вполне светлое лицо. Это та самая Евгения (от *греч.* «благородная») Головина, безработная выпускница Северного университета, перед чьим обаянием не устоял даже Антон Пузырьков, «категорически отрекшийся» от полового влечения в пользу «оргазмов разума».

Положительные героини Потёмкина, будь то Настя Чудецкая в романе «Человек отменяется», красавица-дипломница истфака МГУ и будущий палеантрополог, или Катя Лоскуткина из «Кабалы», сначала подавленная нищетой и физическим недостатком продавщица в захолустном провинциальном городке, а в конце произведения — «молодая женщина» «с изящной походкой и ясным взглядом голубых глаз», успешная бизнес-леди в сфере лекарственных растений Сибири, не копируют женщин тургеневских, гончаровских или толстовских. И физическими обликами, и насущными проблемами они люди нашего времени, однако умеющие, благодаря природной душевной чистоте и твердой воле, выражаясь уместными здесь словами классика, не загрязниться «от соприкосновения даже с пороком, даже если б существо это очутилось случайно в самом вертепе порока» (Ф. Достоевский).

Такова и Евгения Головина, проститутка или «вагонная» певица от невозможности выжить иначе, и, по существу, единственный в романе человек, своим каритативным отношением согревший добровольно страдальческое существование Антона Пузырькова. Чуткого читателя Потёмкина порадует и в конце концов открывшаяся перед Головиной перспектива, кардинально изменив свою прежнюю жизнь, стать ученым, конечно, не по примеру мнимых академиков и докторов наук из «Международной академии совершенствования духовного мира», учрежденной Еленой Мазуриной и Аленой Русаковой для «воспитания первоклассного метросексуала-потребителя». Ведь еще в заштатном Вельске Головина мечтала посвятить себя «проблеме управления потоками воздушных масс и извлечению максимальной пользы из солнечной энергии», т.е. научной задаче, обещающей спасать, а не растлевать людей. И в этой своей потребности потёмкинская героиня протягивает руку таким своим предшественницам, как героини некрасовских «Русских женщин», гончаровские Ольга Ильинская и Вера, тургеневская Елена Стахова, Варенька Доброселова, Соня Мармеладова и Софья Долгорукова Ф. Достоевского, а также Вера Гангарт («Раковый

корпус») А.И. Солженицына и участливые старухи и «молодичи» русской «деревенской» прозы.

Вслед за предшествующими ему повестями и романами Потёмкина «Русский пациент» и в целом содержит немало переключек с классическими русскими текстами, в особенности из созданных Достоевским. Так, в сценах нравственного совращения Андреем Пузырьковым Натальи Буйновой отдаленно просматриваются взаимоотношения безымянного Парадоксалиста и пришедшей к нему проститутки Лизы из второй части («По поводу мокрого снега») «Записок из подполья». Характеристика, данная тем же персонажем современному россиянину (он «слаб, низок, малодушен и продажен») воскрешают в памяти аналогичные четыре определения людей Великим Инквизитором из «поэмы» Ивана Карамазова: они «малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики». От «пробы» Родиона Раскольникова, что выяснит ему убийство «по совести» старухи-процентщицы, тянется ниточка к «может, действительно *попробовать*» Антона Пузырькова, задумывающего убить себя. «Недорогая гостиница» на московской Самотёке, где Антон Антонович исполнит свое намерение, рифмуется с «отдаленным номером, душным и тесным» «деревянной» гостиницы Петербурга, в котором проведет последнюю перед своим самоубийством ночь Свидригайлов. Из иных параллелей назовем схожие по контурам и сюжетным функциям «путешествия» Антона Антоновича по убойному московскому рынку и солженицынского Костоглотова по ташкентскому зверинцу.

Обозначенный литературный интертекст «Русского пациента», ничего общего не имея с заимствованием, обусловлен традиционным для русской классики воспроизведением и самых острых социальных проблем страны через призму вопросов, коллизий и исканий для человека «коренных» (И. Гончаров) и «вековечных» (Ф. Достоевский). Чему изначально довлеет *сама природа homo sapiens* — моральности (вере) или аморализму (неверию), коллективизму или индивидуализму, добру или злу, цельности или раздвоенности, движению (развитию) или покою (инертности), единению или разладу с природой и мирозданием; каково назначение человека на Земле и во Вселенной и способен ли он когда-нибудь уподобиться Творцу своему или же всегда будет предан и Дьяволу, — вот вопросы, над которыми прежде всего бились выдающиеся русские романисты, по этой причине востребованные культурным человечеством и по сей день.

Александр Петрович Потёмкин мучим ими же. В повестях «Я», «Мания», «Бес» и романе «Человек отменяется» он задавал

эти вопросы, хотя в основном и на материале жизни российской, однако же европейскому человеку XX в. в целом, испытавшему антропофагию двух мировых и множества гражданских войн, гнет тоталитарных режимов, антидуховные последствия однобокого технократического прогресса и культа потребления. В последнем же романе он, всецело обратившись к российской реальности последних двадцати лет, *национально* конкретизировал их, бесстрашно и беспощадно показав нам: мы, россияне, кем бы мы ни были, все тяжело и едва ли не безнадежно больны!

Но свою обязанность перед нами замечательный художник исполнил сполна, ибо имеет все основания, как 170 лет назад в предисловии к своему «Герою нашего времени» М. Лермонтов, утверждать, что исследуемая им нынешняя российская «болезнь указана». Точно и исчерпывающе.

«*Меня больше всего волнует
кризис самой природы человека*»
(о романах А. Потёмкина)

Творчество каждого самобытного художника, каким я считаю и Александра Петровича Потёмкина, наряду с внутренней логичностью своего развития, имеет и то подспудное объединяющее начало, которое предопределено общественно-эстетической позицией его создателя. Или его главным творческим стимулом и гуманистической целью.

Наличие такой цели у крупнейших *русских* писателей XIX в. было тем более естественным, что, по верному наблюдению Николая Бердяева, создавая и высочайшие эстетические ценности, они не оставались только «в пределах литературы», так как «искали преобразования жизни» своим искусством¹.

Нравственным судьёй в духе пушкинского Пророка («Глаголом жги сердца людей!»), а вместе и духовным целителем своих соплеменников ощущал себя со времени «Ревизора» Н.В. Гоголь, недаром именовавший свое писательство общественным «поприщем», «служением» и «кафедрой», с которой много «уроков» можно и должно сказать миру.

Рационалист Н.Г. Чернышевский создавал в Петропавловской крепости свой роман «Что делать?» с твердой уверенностью в том, что по крайней мере часть современных ему «старых людей», т.е. россиян, как думал он, искаженно понимающих основные потребности родовой человеческой природы и поэтому крайне эгоистичных и недобрых, сумеет, усвоив то истинное ее понимание, которым руководствуются положительные герои произведения («новые люди» Дмитрий Лопухов, Александр Кирсанов, Вера Павловна и Рахметов)), «*перевоспитаться в процессе чтения*»² его романа в естественных альтруистов и коллективистов.

¹ Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О русской философской культуре. М., 1990. С. 113.

² Прозоров Ю.М. Николай Гаврилович Чернышевский // История русской литературы XIX века. Вторая половина. М., 1987. С. 148.

Ф.М. Достоевский, развенчивая в «Записках из подполья» и в своем знаменитом романном «пятикнижии» рационалистические иллюзии Чернышевского в способах нравственного преобразования современника («Одни разум, наука и реализм, — писал он, — могут создать только муравейник, а не социальную гармонию, в которой можно было бы ужиться человеку»³), вместе с тем сам ставит перед собой титаническую задачу «*восстановления погибшего человека, задавленного <...> гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков*»⁴. И для ее решения создает роман беспрецедентного типа — роман *мистериальный*, или романизованную *мистерию* (при этом по аналогии с мистерией не языческой, например, Элевсинской в Древней Греции, а великой мистерии Иисуса Христа) как произведение, заставляющее читателя его не прочитать, но «*пережить*» и «*выстрадать*» (Д. Мережковский).

Ибо и главные герои Достоевского (Родион Раскольников, инженер Дмитрий Кириллов, Иван Карамазов) в соответствующих романах также совершают свои *крестные пути* с собственными «благостями» (вспомним всецело захватившую каждого из них «идею») в их началах и нравственными Голгофами в концах. А сопутствующие этим героям читатели «Преступления и наказания», «Бесов» и «Братьев Карамазовых» не просто им сочувствуют или возражают, они посредством особых психологических приемов художника с ними *отождествляются* настолько, что ощущают себя их *двойниками*. И в этом качестве вольно или невольно проходят с ними *в своем воображении* их нравственный путь как *собственный*. С тем, чтобы, искусившись аморальными «идеями» этих героев Достоевского (прежде всего намерением «по совести» переступить божеский завет «Не убий»), прочувствовать с ними и их потрясения содеянным и его результаты — либо нравственное очищение и надежду на душевное воскресение, в конце произведения открывшуюся Родиону Раскольникову, либо перспективу неизбежной физической (как у самоубийцы Кириллова) или моральной (как у соучастника отцеубийства Ивана Карамазова) гибели.

Замечательными этико-эстетическими стимулами и целями мотивировано литературное творчество Льва Толстого. По его признаниям, он прежде всего хотел, «чтобы его все любили», т.е. надеялся своим «писанием» (так, по аналогии с Библией Толстой называл, в частности, свою «Войну и мир») стать близким и род-

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 21. С. 10.

⁴ Там же. Т. 20. С. 28. Курсив наш. — В.Н.

ственным миллионам людей. Но он же хотел указать человечеству и те, по его терминологии, «естественные», а не «искусственные» жизненные начала, которые, вопреки сословному обществу и государству, людей *разъединяющих* («Государство, — считал Толстой, — есть заговор не только для эксплуатации, но главное для развращения граждан»⁵) подлинно сближают и объединяют. Наконец, *писатель* Лев Толстой был совершенно уверен: «Весь мир погибнет, если я остановлюсь»⁶.

А каков творческий императив уже многолетнего и весьма результативного писательского труда Александра Потёмкина (здесь и сборник рассказов «Отрешенный», и повести «Я», «Стол», «Бес», «Игрок», «Мания», и концептуальные романы с множеством персонажей и широчайшей панорамой современной российской жизни «Изгой», «Человек отменяется», «Кабала», «Русский пациент», вызвавшие живейшие отклики многих литературных критиков, философов, культурологов, выдающихся деятелей искусства)? Тот императив, который при его определенности нравственно-эстетической личностью Александра Петровича в немалой мере зависит и от состояния окружающей всех нас российской действительности. На особых чертах которой по этой причине необходимо остановиться.

Вот уже больше двадцати лет эта действительность пребывает, как утверждают власти, в *переходе* от советского жизненного уклада к совсем иному и якобы намного лучшему; на деле же — в глубочайшем и всестороннем кризисе, сомасштабном с однородным системным кризисом в 1860-е гг. феодально-патриархальной России с ее религиозными, морально-нравственными, этическими, эстетическими, семейными и бытовыми устоями и нормами. Фиксируя их крушение и коренной пересмотр, тогдашние русские писатели поясняли этот процесс метафорами всеобщей «газообразности» и болотной зыбкости русского быта, «общественного и семейного» (И.С. Тургенев), «какого-то глубокого, всемирного разложения» (И. Гончаров), жизненного *хаоса*, «в котором «нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже <...> и шекспировских размеров художнику» (Ф. Достоевский), а также «взбаламученного моря» и «водоворота», как назвал два своих романа об этой поре А. Писемский, наконец, и формулой Л. Толстого из романа «Анна Каренина»: «В России все перевернулось и только еще начинает укладываться».

⁵ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 18. М., 1984. С. 472.

⁶ Там же. С. 761.

Первоосновой всех духовных кризисов того времени был кризис религиозный, на редкость точно запечатленный Ф. Тютчевым в его знаменитом стихотворении 1851 г. «Наш век»: «Не плоть, а дух растлился в наши дни. / И человек отчаянно тоскует... / Он к свету рвется из ночной тени / И, свет обретши, ропщет и бунтует. / Безверием палим и иссушен, / Невыносимое он днесь выносит... / И сознает свою погибель он, / И жаждет веры, но о ней не просит...».

Типологическое сходство России нынешней с Россией полтора-два столетия давности позволяет сравнить морально-нравственные результаты их общественных кризисов, но сравнение это будет отнюдь не в пользу нынешней нравственной ситуации. Поясню это всего одним, но весьма выразительным фактом — отношением наших предков и нас самих к детям.

В 1876 г. в Петербурге произошло постыдное для всякого родителя, но по своим масштабам вполне заурядное событие: один столичный житель, некто Станислав Леопольдович Кронеберг в воспитательных целях шпицрутеном высек свою «семилетнюю дочь», после чего «сам почти упал в обморок»⁷. «Ну и что, кому какое дело», — возможно, скажут тысячи нынешних родителей. А то, что в тамошнем Петербурге Кронеберг был сразу же привлечен к суду, предъявившим ему обвинение в «истязании» своей малолетней дочери, за что ему, не оказавшись его адвокатом знаменитый В.Д. Спасович, полагалась не больше, не меньше как ссылка в Сибирь. К счастью для подсудимого и самой девочки, которая в ином случае на долгие годы осталась бы без отца да еще с чувством своей вины перед ним, Кронеберга оправдали.

Показательно, однако, другое. Дело Кронеберга не только «широко освещалось в прессе», а его известность «послужила толчком для возбуждения в разных городах еще нескольких подобных дел»⁸, но на него, несмотря на месячное опоздание, специальной большой статьей откликнулся в своем «Дневнике писателя» Ф. Достоевский. В ней он, одобряя милосердное решение присяжных, одновременно поставил целый ряд моральных вопросов: как о травмировании детской психики самим участием ребенка в суде, куда маленькую дочь Кронеберга «притянули» взрослые, так и об институте адвокатуры, и о различии между истиной юридической и нравственной... Словом, как будто бы рядовая семейная обида, нанесенная маленькой девочке, к тому же не извергом, а любящим ее отцом, возбудила широкое обще-

⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 50.

⁸ Там же. С. 346.

ственное внимание к тому, что мы сейчас называем «правами ребенка».

Увы, в наши дни мы, россияне, почти ежедневно слышим о дичайших надругательствах над нашими детьми. Не успела померкнуть история с похищением девочки в Ростове на Дону (а ранее об убитой педофилом в другом южном городе), как ТВ-новости сообщили нам о женщинах, выбросивших своих детей с 15-го и 16-го этажей их домов, а потом о матери, проломившей голову своему восьмилетнему сыну и собиравшейся убить его старшую сестру, затем о роженице, бросившей свою двухдневную малютку в картонной коробке среди снежного сугроба. Чудовищные факты сообщались в одной из статей «Новой газеты» от 17 октября 2011 г.: жительница поселка Тинской Нижнеингашского района Алтайского края, пьяная, после ссоры со свекровью сожгла в печи семимесячную дочь Софью — та раздражала ее своим плачем. Аналогичные преступления были зафиксированы в Тверской, Амурской, Кемеровской областях, в Коми, Якутии, Бурятии.

Как видим, сегодняшняя Россия полна событий такого рода, что столь взволновавшее Петербург и остальную страну «преступление» Кронеберга рядом с ними выглядит просто отцовской шалостью. Но где же ныне хоть какая-нибудь *общественная реакция* на них? Не слышно, чтобы приведенные факты смущили совесть кого-нибудь из депутатов нашей многочисленной Госдумы или членов Совета Федерации, озабоченных, видимо, куда более важными «государственными» проблемами. Но молчит и интеллигенция соответствующих областей, краев: тамошние учителя и преподаватели вузов, местные журналисты, писатели. Почему игнорирует эти вопиющие факты Союз российских писателей? Неужто они, как некогда полагали советские идеологи наших «инженеров человеческих душ», представляются им всего лишь не стоящей их внимания «бытовухой»? Ведь кажется и одного из таких фактов чудовищного надругательства не только над раненой психикой ребенка, но самой его жизнью достаточно, чтобы усомниться в нравственном здоровье российской нации в ее нынешнем состоянии и придти к мысли о власти над ней ее какой-то неведомой ранее психопатологической эпидемии, частным итогом которой стало с годами возрастающее в стране количество тех душевных отклонений — психозов, невротики, истерии, раздражительности и немотивированной агрессии, что так выразительно были обрисованы в «Русском пациенте» Александра Потёмкина. Ибо от патологии в нынешней России не защищена ни школа, где старшие ученики — сколько примеров —

могут избивать младших и где в большом почитании детская «жесть», ни семья, где жена способна «заказать» супруга и наоборот, а мечтающий о родительском наследстве сын-оболтус — их обоих, ни благополучный с виду трудовой коллектив успешной фирмы, где никто не застрахован от своего *молодого и тихого юриста Виноградова*, что взял да и расстрелял в упор шестерых своих сослуживцев.

Но и перечисленные психические уродства лишь следствия некой общей причины, а не она сама, так как у ней другое название. И это даже не бесконечное *долготерпение* россиян к «свинцовым мерзостям» (М. Горький), далеко не исчезнувшим и в их нынешней жизни. Это массовое *равнодушие* наших соотечественников к своей общей судьбе и их аномальное *привыкание* к тому, к чему нельзя привыкнуть, не лишаясь человеческого облика.

Причина, о которой мы говорим, не физического или психического, а нравственного рода, что делает ее общенациональные следствия еще более опасными. Ведь за минувшие двадцать лет мы *привыкли*, что в течение этого времени — беру статистику! — вымерло более 7 миллионов русских (а в Сибири за последнее десятилетие исчезло 11 тысяч деревень и 290 городов), что ежегодно Россия теряет по численности населения целую область, равную Псковской, или город, такой, как Краснодар, что по продолжительности жизни мужчин Россия занимает 160-е место в мире, уступая даже Бангладеш, что от восьми из десяти стариков, проживающих в приютах, их родственники отказались, что сейчас у нас от двух до пяти миллионов беспризорников (после Великой отечественной войны их было 700 тыс.), что мы занимает первое место мире по числу детей, брошенных родителями и что мы на одном из первых мест в мире по детскому суициду.

Сегодня в России нет недостатка в писателях, превративших литературное дело в выгодные бизнес-проекты, и литераторов-«клонов», демонстрирующих изощренное умение не развивать гуманистический дух русской классики, а имитировать ее стили и бесконечно играть ими, и в даровитых беллетристах, популярности ради отдающих свой талант смакованию «пацанских» нравов и добродетелей. Но мало писателей с глубоким сознанием должной общественной ответственности за свое слово, которое у его мастеров и есть их дело, как немного и тех, кто способен написать новое «Не могу молчать», хотя причин для этого в нашей повседневности предостаточно.

Тем большее впечатление, верится мне, ожидает вдумчивых читателей, при этом и молодых, юных, но душевно задетых какой-то коренной проблемой человеческого бытия от знакомства

с творчеством такого наследника «святой русской литературы» (Томас Манн), как Александр Потёмкин, недюжинный талант которого неразделен с чуткой совестью, чистотой и остротой нравственного чувства и сердечной болью за многократно и многообразно униженного соплеменника и нашу, столь же прекрасную, как и все еще несчастливую родину.

Если трещина пройдет через мир, то она непременно пройдет через сердце поэта, утверждал Йоган-Вольфганг Гёте, имея в виду, конечно, подлинных художников слова, к которым мы с полной уверенностью относим и Александра Потёмкина.

Теперь можно ответить на вопрос о том этико-эстетическом стимуле, что вот уже много лет побуждает этого широко признанного ученого (он доктор наук, профессор экономического факультета МГУ, ведущий научный сотрудник Института экономики РАН) и генерал-лейтенанта налоговой службы, счастливого супруга и отца шестерых детей (младшей из которых — 7 лет), а также крупного и успешного бизнесмена сочетать обусловленные всеми этими ипостасями обязанности с неимоверно трудной и часто в той же мере неблагодарной миссией русского писателя.

Думаю, это органичная Александру Потёмкину нравственно-этическая потребность — противостоять и неустанно разбивать наше равнодушие и беспамятство к самим себе, к своему невероятно пострадавшемуся но, как скажет писатель устами одного из героев «Русского пациента», и «самому страстному <...> и самому образованному» народу в мире, творцу и носителю необыкновенного в своем богатстве языка и великой литературы, для постижения которой к нам по сей день едут молодые и зрелые японцы, южные корейцы, итальянцы, шведы и американцы, словом, граждане стран, уровень и качество жизни в которых для нас пока недостижимы. Это — неизбывная потребность силой высокохудожественного слова ответить и на те оскорбления, что публично наносятся целой стране олигархами вроде Ивана Гусятникова («Человек отменяется») и градоначальниками типа Юлика Полянова («Русский пациент»), и на то истязание, которому некая самодурка от педагогики недавно подвергла школьника-инвалида. Это и потребность внушить своим соотечественникам из числа совершенно отчаявшихся, стремление преодолеть бесконечную беспросветность их существования, и веру в его успех примером, таких женских героинь, как Катя Лоскуткина из романа «Кабала» и Евгения Головина из «Русского пациента».

Равно талантливый в жанрах рассказа и повести, А. Потёмкин тем не менее полнее и глубже всего высказывается в своих романах «Изгой», «Человек отменяется», «Кабала», «Русский пациент». В них же зримо проявилась и та его творческая особенность, которую Л. Толстой, ссылаясь на лермонтовского «Героя нашего времени», гоголевские «Мертвые души», тургеневские «Записки охотника» и «Записки из Мертвого дома» Достоевского, а также на собственные трилогию «Детство», «Отрочество», «Юность» и «Войну и мир», констатировал у самобытных художников слова: вместе с оригинальным содержанием они создают «и свои формы»⁹.

Развитие литературы подобно возрастанию человечества. Если каждое новое поколение людей возможно лишь при наличии предшествующих ему поколений отцов, дедов и прадедов, то и подлинное литературное новаторство не отменяет великую творческую традицию, а преобразует ее с учетом иных жизненных реалий и эстетической позиции писателя. И потому чем ярче новаторство, тем глубже традиция, на которую оно опирается. Так, В.В. Маяковский, распространяя свои стихи и их изустным авторским чтением перед большими аудиториями слушателей, тем самым по-своему возрождал и обновлял бытование поэзии во времена древних акынов и ашугов, скальдов и рапсодов.

Для *романиста* Потемкина такой опорой стал не советский роман и не роман Серебряного века нашей литературы, а классический отечественный роман в лице главных произведений Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и в особенности Ф. Достоевского. Его общий содержательный пафос помогает прояснить один важный диалог в тургеневских «Отцах и детях» (1862) между Аркадием Кирсановым и Евгением Базаровым. Помните, в сцене, где названные герои лежат летним днем под стогом сена (действие происходит в небольшом крепостном имении старичков Базаровых), Евгений напоминает Аркадию его недавние слова: «Да вот <...> ты сегодня сказал, проходя мимо избы нашего старосты Филиппа, — она такая славная, белая, — вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать». И сразу же, к недоумению некоторых советских интерпретаторов этого тургеневского героя, выдаваемого ими чуть ли не за крестьянского заступника, заявляет: «А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который

⁹ Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. Т. 2. М., 1922. С. 93.

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?».

Русский классический роман начинается не с социальных и текущих проблем России, как бы остры и насущны они ни были, а с этого «ну, а дальше», т.е. с вопросов, коллизий и исканий для человечества «вековых» (Ф. Достоевский), не бытовых, а онтологических (бытийных) и эсхатологических (от др.-греч. слова «эсхатология» — учение о конечных судьбах целого мира и отдельного человека), ибо и вопросы общественные в нем осмысливаются через призму и в свете вековых. В. Белинский назвал пушкинский роман «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни», и это определение верное, но недостаточное, потому что уже этот подлинно художественный отечественный роман был, как и последовавшие за ним романы Гончарова, Тургенева, Достоевского и Л. Толстого, и *книгой бытия*, ставящей и ищущей ответы на коренные, фундаментальные вопросы о «самом человеке» (И. Гончаров), его сущности и назначении на Земле и во Вселенной.

Роман Александра Потёмкина из такого же рода. Ведь, согласно автору «Кабалы», человек «носит конец света в самом себе, таит в своей смертной, несовершенной природе кричащие противоречия от божественного ума, совести, таланта до низин безобразия, подлости, изощренного злодейства. Он — воплощенная двойственность и диссонанс. Это сознавалось уже в древности».

Отсюда основная проблема и вместе главенствующий мотив потёмкинских романов, так обозначенный самим писателем: «Из всех нынешних глобальных кризисов меня больше всего волнует наиглавнейший кризис антропологический, кризис самой природы человека». В своем пристальном внимании прежде всего к этому кризису Потёмкин совершенно прав, так как именно от того или иного ответа на вопросы: кто такой человек? Какое начало в нем преобладает и возьмет верх в дальнейшем — божеское или дьявольское, моральное или аморальное, социальное или асоциальное, добро или зло — сегодня напрямую зависят и душевное самочувствие, и общественное поведение миллионов людей. А желанное нам оптимистическое решение их, с учетом страшных антигуманных деяний и событий XX в., затруднено как никогда в предшествующей истории человечества. Ибо разве не сами люди допустили антропофагию двух мировых и множества гражданских войн, массовые преступления против человечности, совершенные тоталитарными режимами, сугубо утили-

тарное отношение к природе, а также нынешний антидуховный культ безграничного потребления?

Впервые мощно зазвучавшие у Потёмкина в повести «Я», эти вопросы и сомнения явились основополагающими для главных героев и даже структуры самого большого по объему и философской насыщенности романа писателя с намеренно провокативным заглавием «Человек отменяется».

В других романах и повестях А. Потёмкина читатель найдет современные российские вариации ряда традиционных образов литературной русской классики. Таков чем-то родственный и герценовскому Владимиру Бельтову («Кто виноват?»), и тургеневскому Федору Лаврецкому («Дворянское гнездо»), и гончаровскому Борису Райскому («Обрыв»), и центральным героям Достоевского и Л. Толстого *духовный русский скиталец*, недавний финансист-богач из потомственных аристократов Андре́ Иверов в романе с захватывающей читателя интригой «Изгой». Или одновременно и чем-то схожий с гоголевским Акакием Башмачкиным («Шинель») и Макаром Деушкиным («Бедные люди» Достоевского), а также с Ильей Обломовым и князем Львом Мышкиным, и разительно отличный от них *маленький человек* нынешней России Антон Антонович Пузырьков из романа «Русский пациент». В повести «Стол» Потёмкин, творчески переключаясь с Гоголем, Салтыковым-Щедриным (вспомним «опись градоначальников» в «Истории одного города») и Чеховым как автором «Смерти чиновника», раскрывает мистическую «метафизику» сегодняшнего российского бюрократа-взяточника от природы и по страсти.

Больше всего параллелей и переключек в романах А. Потёмкина, однако, с романом «пятикнижием» Достоевского. Было бы вместе с тем грубой ошибкой приписать этот факт какой-то зависимости автора «Кабалы» от творца «Братьев Карамазовых» и тем более подражанием ему. Особая творческая близость А. Потёмкина к Достоевскому возникает на сходстве базисных представлений этих художников о современном тому и другому российском и общеевропейском *homo sapiens* с его коренной двойственностью, метаниями между идеалами Мадонны и Содомы, Богочеловека и человекобога, огромной властью над ним иррационального подполья и того неудержимого влечения к аморальным безднам плоти и духа, которое Потёмкин вслед за Достоевским, на образах уже наших современников обстоятельно исследует в повестях «Игрок», «Мания», «Бес» и романах «Человек отменяется», «Кабала».

В предшествующей статье этой книги о романе «Русский пациент» уже было сказано о решительном отказе и Достоевского, и Потёмкина душевно *убаюкивать* своего читателя. Как еще в 1887 г. заметила испанская писательница Эмилия Басан Пардо в своей книге «Революция и роман в России», Достоевского «не читают люди с чувствительными душами, слабой организацией, противники сцен ужасов»¹⁰. Не пишет для таких читателей и А. Потёмкин.

Отказ так или иначе утешать читателей, должно быть, объясняет и предвзятый взгляд на потёмкинское творчество части нашей читающей публики. Сказывается, тут, конечно, и консерватизм давно сложившихся вкусов и критериев художественности, среди человеческих инерций один из самых стойких. Ведь под его давлением обычно забывается завет А. Пушкина: писателя-новатора должно судить по законам, им над собой признаваемым. Большею частью, однако, поступают наоборот, нередко и профессиональные литературоведы, хорошо знающие, как всегда и повсюду встречались глубоко оригинальные произведения. Скажем, пушкинский «Евгений Онегин», в негативном отношении к которому друзья Пушкина, поэты-романтики («Ужели это поэзия?»¹¹, — воскликнул, прочитав начальную главу романа, например, В. Кюхельбекер) парадоксально сошлись с Ф. Булгариным, умудрившимся увидеть в 7-й главе пушкинского шедевра «полное падение» («*chute complete*»¹²) его творца. А самобытные гоголевские повести из сборника «Миргород» обозвать «грязными». Вспомним, что и блестящий литературный дебют Достоевского, его «Бедные люди», были Константином Аксаковым признаны произведением «с филантропической тенденцией», но нехудожественным. Наконец, напомним и оценку главных романов Достоевского как создание якобы «жесточкого таланта» (Н.К. Михайловский).

В отношении и к создателю «Бесов», и к автору «Кабалы» вообще, думается нам, едва ли уместна та оценка их дарований и творческих целей, которая итожится восторженным читательским: «Это мой *любимый* писатель». Для каждого из названных художников намного более адекватной и точной, по нашему мнению, явилась бы аттестация: «Это писатель мне/нам *необходимый*». Потому что вслед за знаменитым «пятикнижием» Досто-

¹⁰ Pardo Bazan. La revolution y la novella en Rusia. V. 1—3. Madrid, 1887. Цит. по: Литература в школе, 2000. № 7. С. 43.

¹¹ Кюхельбекер В.К. — Одоевскому В.Ф. // Русское слово. 1904. Февраль. С. 380.

¹² Северная пчела. 1830. 22 марта. С. 1.

евского романы Потёмкина действительно совершенно необходимы многим тысячам тех наших современников, которые не способны ради своего спокойствия закрывать глаза на правду ни о нас самих, какой бы неприглядной и жесткой она ни была, ни на те шокирующие свидетельства расчеловечивания человека, чьё число в нынешней России с годами, увы, не убывает, а скорее неудержимо растет. Написанные отнюдь не бесстрастным созерцателем текущей жизни, а человеком с мощным общественным темпераментом, художником-гуманистом и художником-гражданином, потёмкинские романы призваны «заражать» (Л. Толстой) и заражают своих читателей гражданскими же побуждениями и деятельной любовью к себе подобным.

Романная проза Потёмкина исполнена сильнеешего протестно-обличительного начала по отношению к субъектам, так или иначе ответственным за страшный процесс нравственной деградации и деморализации россиян. В особенности рельефно выписанные их представители выведены в романах «Человек отменяется» и «Русский пациент». Отчасти напоминая законченных аморалистов Достоевского — Свидригайлова, Петра Верховенского, Николая Ставрогина, — они вместе с тем демонстрируют и ту инакость этого литературного типа, которой он обязан и новым по сравнению с XIX в. реалиям современной России, и еще в большей мере художественской пронизательности их портретиста.

Вот, скажем, Иван Гусятников («Человек отменяется»), всемогущий олигарх и, подобно патрициям античного Рима, на которых он хочет походить, законченный *рабовладелец* в душе. Нет, он не довольствуется, как другие его собратья, некогда в одночасье сделавшиеся миллиардерами, бесконечным приумножением своих капиталов. Его влекут к себе роли новоявленного человекобога, а заодно и испытателя человеческой природы. С этой целью он заводит в скупленных им разорившихся русских деревнях *Римушкиных* из массы безработных и предельно обнищавших соплеменников новых крепостных, точнее, рабов и ставит на них чудовищные эксперименты голодом, а потом искушениями изысканных яств.

Но и этого ему мало. Как будто подражая «пробе» Родиона Раскольникова, сумеет ли он «по совести» переступить через божеский завет «Не убий», Гусятников испытывает и самого себя на способность сознательно убить первого встретившегося ему человека — так, чтоб «кровь и пена изо рта». Тут-то и обнажается, однако, существенное различие между потёмкинским подражателем Раскольникова и одноименным героем романа «Преступление и наказание».

Герой Достоевского, убивший старуху-процентщицу, но и не подумавший воспользоваться ее ценностями, с начала до конца «совершенно бескорыстен» (М. Бахтин) не только в материальном смысле этого понятия, но и в своей *наполеоновской* «идее» обрести моральную власть над «муравейником» обыкновенных людей, «тварей дрожащих». Дело в том, что глубинная причина его преступления вообще не сводима к его *личному* интересу, каким бы он ни был; в ней есть и настоятельный общечеловеческий интерес, пусть и чрезвычайно необычный и потому почти не сознаваемый как самим героем, так и многими читателями романа. Сам автор «Преступления и наказания» называет его каким-то «фантастическим вопросом», который издавна вставал перед Раскольниковым и «замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения», потому что в противном случае герой готов «отказаться от жизни совсем»¹³.

Намек на этот неординарный и неуступный вопрос можно видеть в размышлении Раскольникова после первого посещения им многодетного, но нищего семейства чиновника Мармеладова, дочь которого, юная Соня, была вынуждена добровольно пойти на панель, т.е. совершить духовное самоубийство, с чем любящие ее отец и мачеха тем не менее смирились (по словам потрясенного этим Раскольникова, «привыкли и пользуются»).

Кто такой «человек, весь вообще, *весь род человеческий*», «подлец» или «не подлец»¹⁴? — спрашивает себя в итоге узнанного им Раскольников. Иначе говоря, моральна ли или аморальна сама человеческая природа, следует ли она заветам Иисуса Христа или воле Антихриста (дьявола). Эту-то *нравственную* загадку невероятной сложности *в конечном счете* и стремится разгадать герой Достоевского, к тому же на опыте *собственной личности* и посредством не логики, ибо она здесь бессильна, а соответствующего ей *практического деяния*. Именно — в итоге сознательного «переступания» через главный этический завет («принцип») «не убий» («Я, — скажет Раскольников после убийства старухи-процентщицы, — не человека убил, я принцип убил!»¹⁵) христианства. Испытывая после своего преступления невыносимые внутренние страдания не от страха перед возможным разоблачением и каторгой, а от нравственной самоказни, Раскольников тем самым на личном же опыте убеждается в моральности человеческой природы (или «натуры», как она по-латыни большей частью

именуется в романе Достоевского), чем объективно открывает и утверждает истину, совершенно необходимую не только ему, но каждому и всем из людей.

Тот же факт, что жуткое бремя ее нового открытия и подтверждения Раскольников возложил на свои плечи, придает этому преступнику, как это ни странно, определенное сходство с древними героями уже в прямом и позитивном значении данного понятия. И объясняет, почему Раскольникова не лишают своего уважения, и узнав его страшную тайну, такие чистые помыслами и делами персонажи, как его друг Дмитрий Разумихин, сестра Дуня и Соня Мармеладова. И почему следователь-христианин Порфирий Петрович, разгадавший натуру Раскольникова в последнем разговоре с ним скажет ему: «Вы-то все-таки не безнадежный подлец. Совсем не такой подлец!»¹⁶. Остается добавить, что с таким определением героя «Преступления и наказания» скорее всего согласятся и многие читатели этого романа. Ведь и в природе Раскольникова, чуткого и отзывчивого на человеческую боль, что доказал он многими добрыми и самоотверженными поступками, христианское начало совсем не исчезло, но было на время побеждено овладевшим им антихристовым неверием в человека. Именно этим словом «<вы> *изверились*»¹⁷ следователь Порфирий Петрович определяет главенствующую причину, побудившую Раскольникова сознательно переступить через принцип «Не убий». Но, как показал эпилог романа, путь этого героя к Богу, людям и жизни закрыт не был: вынесенные им страдания и бесконечная любовь Сони открыли ему перспективу духовно-нравственного воскресения для новой жизни. «Я вас почитаю, — как бы предсказывал Раскольникову возможность этого исхода Порфирий Петрович, — за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль Бога найдет»¹⁸.

Двойственность натуры героя «Преступления и наказания», таким образом, не исключает перспективу и **позитивного ее разрешения, т.е. победой христианского начала любви к людям и жизни**. Однако и намек на что-нибудь подобное нет в названном нами замысле потемкинского олигарха Гусятникова, свидетельствующем только об окончательном нравственном вырождении этого господина вследствие постоянного глумления над людьми (или «культы тотальной потехи над человеком», как сам Гусятников

¹³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 39.

¹⁴ Там же. С. 25.

¹⁵ Там же. С. 211.

¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. С. 351.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

именует это занятие) в условиях абсолютной и внешней (юридической) и — за полной утратой совести — внутренней (моральной) безнаказанности.

Творчество Александра Потёмкина все шире признается и популяризируется в Европе и в крупнейших странах Азии. Переводы повести «Я» вышли в Болгарии, Японии и Франции, в последней готовится и перевод «Стола»; на китайском языке увидели свет повесть «Отрешенный» и роман «Кабала», готовящийся к выходу и в Болгарии; в Грузии опубликован «Русский пациент»; в Польше переводится «Стол». Процесс этот, уверены мы, будет распространяться на другие страны и континенты.

Залогом тому всечеловеческий масштаб онтологических проблем, поставленных в прозе А. Потёмкина, равно актуальных для современной России и всего мира, и глубина их художественного исследования. Ведь в ряду фундаментальных свойств потёмкинско-го таланта — редкая и среди профессионалов *впечатлительность* и действенная *отзывчивость* его носителя на любое оскорбление и унижение человеческого достоинства, неистощимость творческой фантазии, виртуозность перевоплощения и в совершенно несхожих с ним персонажах, блеск литературной ономастики и топонимики, способность создавать эстетический эффект даже при оперировании цифрами и умение организовать романное действие без общей фабулы, посредством унисона или контрапункта жизненных позиций, представленных основными персонажами, а также новаторские композиционные модели, великолепный русский язык повествователя и индивидуализированная речь действующих лиц из самых разных социальных и культурных сфер российского общества, от потомка нескольких аристократических поколений, чиновников и политиков всевозможных мастей до бомжей и разноликих «братков».

Своей обширностью и разнообразием источников поражает интертекст прозы Потёмкина, вбирающий в себя проблемные, ситуационные и персонажные параллели и ассоциации с Библией, античной трагедией, «Божественной комедией» Данте, «Фаустом» Гёте, прозой Н. Гоголя, И. Гончарова, М. Салтыкова-Щедрина, Ф. Достоевского, Е. Замятина, И. Бабеля, М. Булгакова, А. Солженицына, Ф. Кафки, А. Камю и других отечественных и зарубежных мастеров слова.

Творчество А. Потемкина продолжается. Сейчас писатель работает над новым романом в рамках обширного замысла под общим названием «Тернии духа».

«Искусство, — писал Л.Н. Толстой в 1897 г., — не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство. <...> Задача искусства огромна; искусство <...> должно делать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами, — судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т.п. — достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранить насилие. И только искусство может сделать это»¹⁹.

Как бы развивая положение А. Пушкина, высказанное им в 1836 г., «Цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*»²⁰, Л. Толстой спустя 37 лет добавил: «Идеал есть гармония. Одно искусство чувствует это»²¹.

Против процитированных определений общественного назначения художника и его труда, не заменимого и не восполнимого ни наукой, ни философией, ни религией, ни каким бы то ни было видом практической деятельности, сегодня, по-видимому, не станет возражать ни один даровитый писатель, живописец, ваятель, музыкант, актер, архитектор, режиссер. Иное дело, насколько непросто ныне каждому из них служить этому назначению эффективно и без страха и упрека. Что касается создателя романов «Изгой», «Человек отменяется», «Кабала» и «Русский пациент», вызвавших живейшие отклики целого ряда российских интеллектуалов и деятелей искусства и не оставляющих, как показало их обсуждение на встречах с самим автором, равнодушными читателя что называется массового, то, по нашему убеждению, ему это служение удастся вполне. Ибо в противном случае Александр Петрович Потёмкин, достигший немалых вершин в науке и предпринимательстве, вероятно, мог бы и пожертвовать для них своим литературным делом, которому, однако же, предан страстно, самоотверженно и, вне сомнения, навсегда.

¹⁹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 15. М., 1983. С. 210.

²⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 404.

²¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 18. С. 49.

Содержание

К читателям	5
Классический русский романа XIX века: своеобразие героя и жанра	8
«Евгений Онегин» А.С. Пушкина как художественное единство	33
М.Ю. Лермонтов о поэте и его судьбе (стихотворение «Смерть Поэта»)	75
«Герой нашего времени»: становление жанра и смысла	92
Повесть И.С. Тургенева «Ася», или Любовь — крест — долг	113
Роман И.С. Тургенева «Отцы дети», или Русский позитивист на rendez-vous	129
Любовь, природа и мироздание в художественном мире И.С. Тургенева	152
Роман И.А. Гончарова «Обломов»: главные персонажи	168
Стихотворение Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин» как манифест новой поэзии	201
Н.Г. Чернышевский, беллетрист и эстетик, сегодня	221
Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди», или Право на личность и ее тайну	233
Как постигать главные романы Ф.М. Достоевского	252
Рассказ А.П. Чехова «Смерть чиновника»	273
«Мысль семейная» в прозе Василия Белова.	282
Чем болен герой романа А. Потёмкина «Русский пациент»?	295
«Меня больше всего волнует кризис самой природы человека» (о романах А. Потёмкина)	318

Учебное издание

НЕДЗВЕЦКИЙ Валентин Александрович

ШЕСТНАДЦАТЬ ШЕДЕВРОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор *Л.В. Кутукова*

Художественный редактор *Ю.М. Добрянская*

Обложка художника *В.А. Чернецова*

Технический редактор *Н.И. Матюшина*

Корректор *Л.В. Кутукова*

Компьютерная верстка *Ю.В. Одинцовой*

Подписано в печать 28.11.2014 г. Формат 60×90 1/16.

Бумага офсетная. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 20,2. Тираж 1000 экз.

Изд. № 10195. Заказ № .

Издательство Московского университета. 125009,
Москва, ул. Б. Никитская, 5. Тел.: (495) 629-50-91.
Факс: (495) 697-66-71. Тел.: (495) 939-33-23 (отдел реализации).

E-mail: secretary-msu-press@yandex.ru

Сайт Издательства МГУ: www.msu.ru/depts/MSUPubl2005

Интернет-магазин: www.msupublishing.ru

Адрес отдела реализации:

Москва, ул. Хохлова, 11 (Воробьевы горы, МГУ).

E-mail: izd-mgu@yandex.ru. Тел.: (495) 939-34-93

Отпечатано в типографии МГУ

119991, ГСП-1, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 15